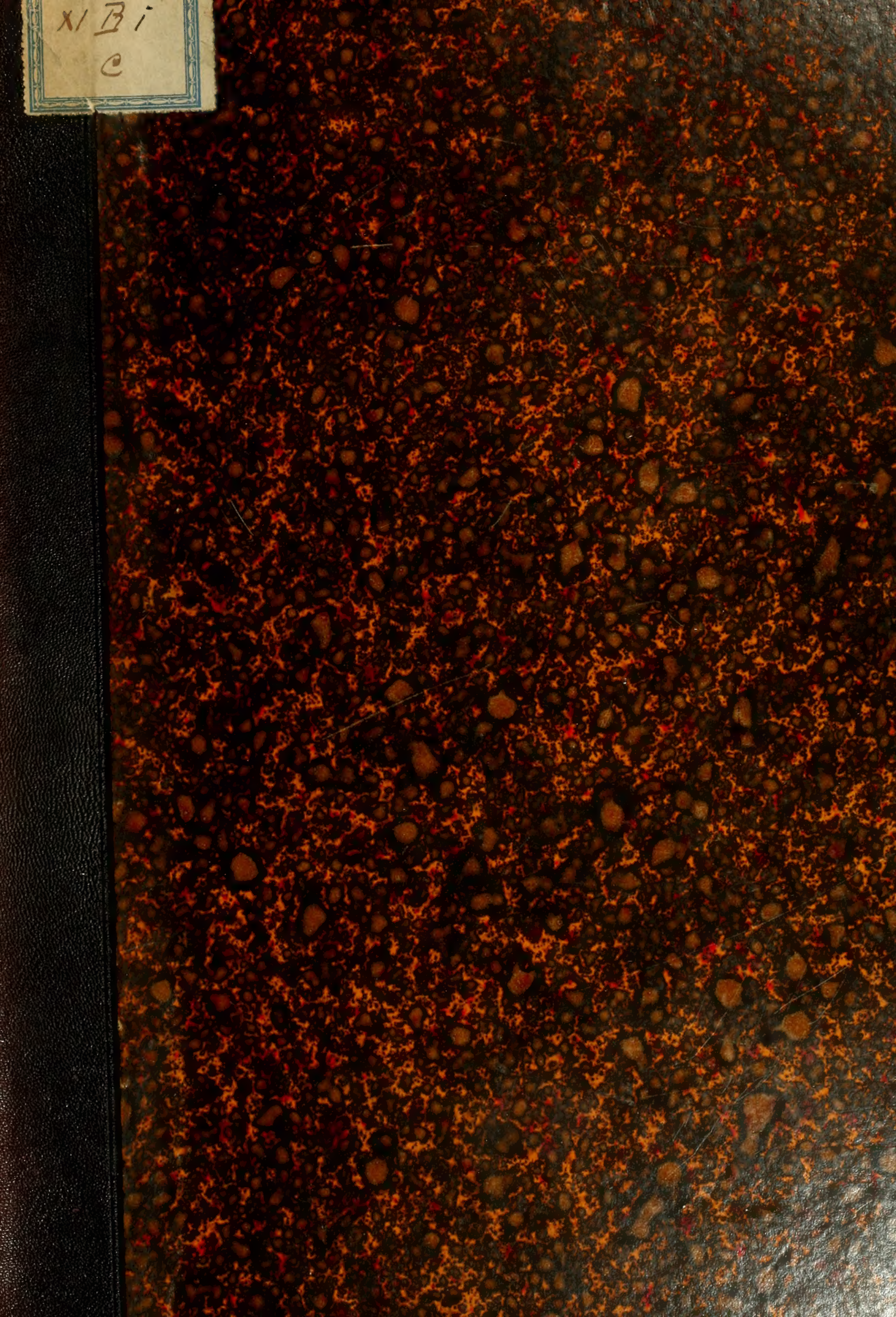
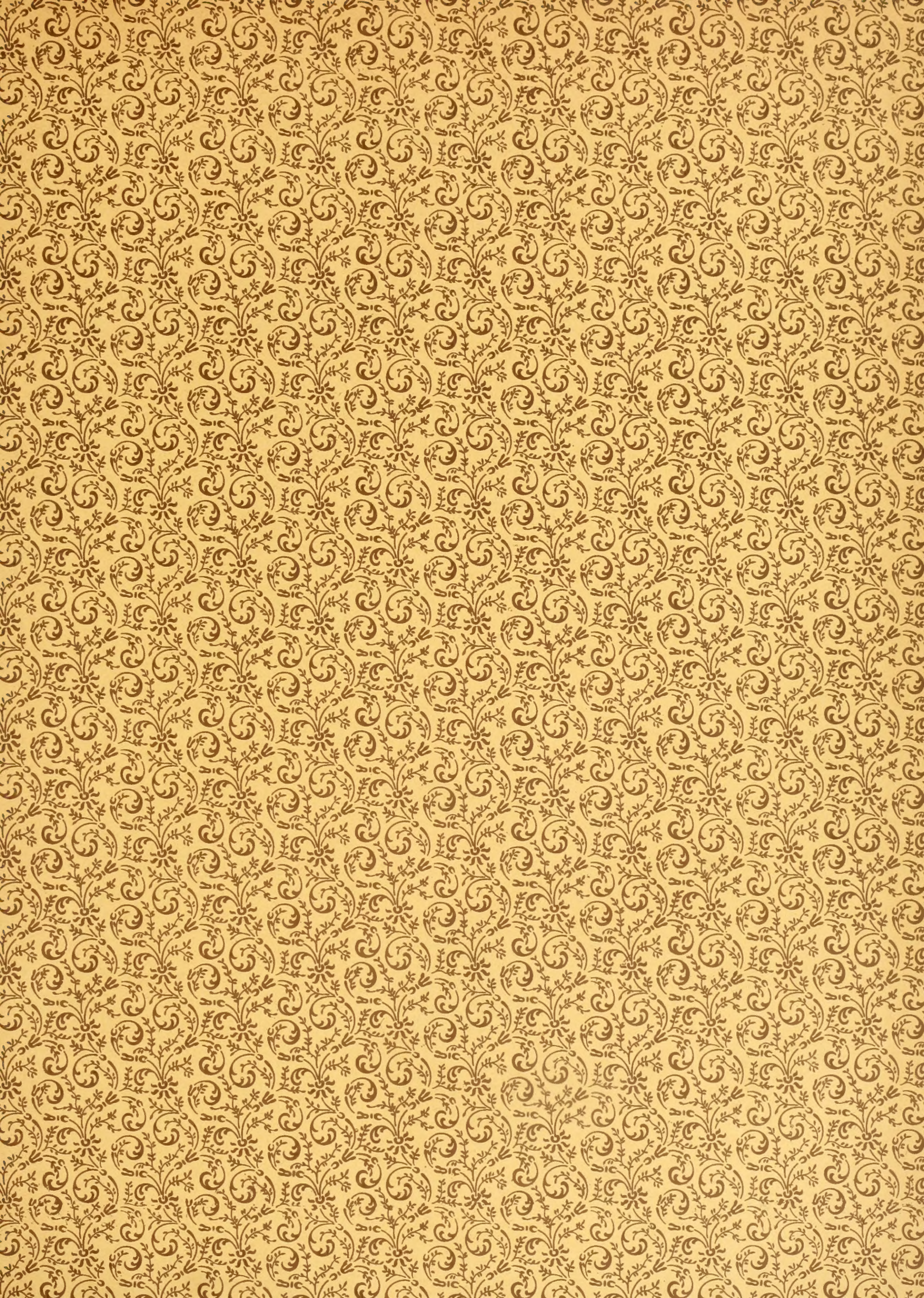

XI B i
C



ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

Herausgegeben

von

RICHARD GRAUL UND ULRICH THIEME

NEUE FOLGE

Neunter Jahrgang



LEIPZIG 1897/1898

VERLAG VON SEEMANN & Co.


LIBRARY
JUN 26 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhalt des neunten Jahrgangs

Kunstgewerbliches.

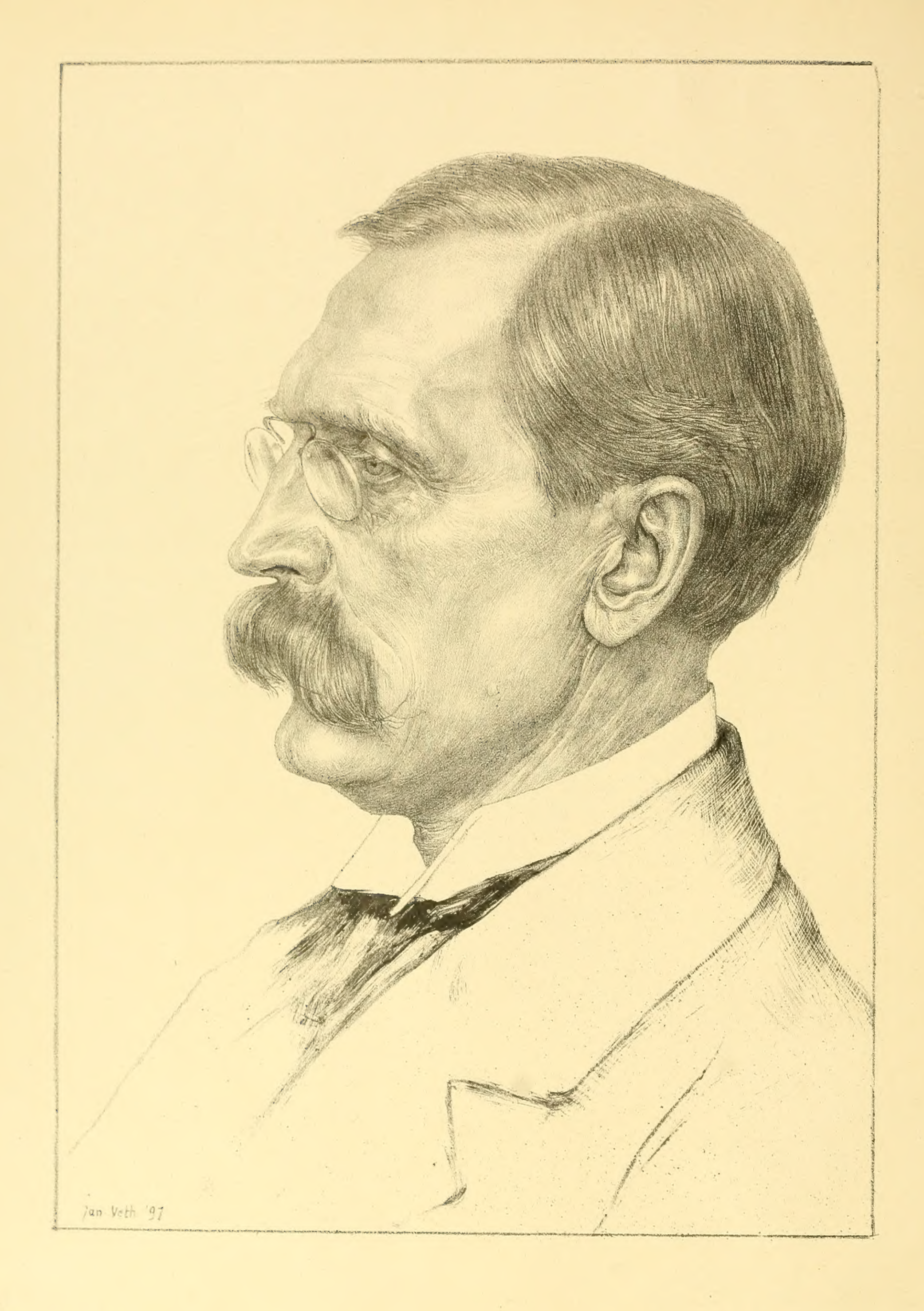
Allgemeines.

Kunstbeilagen

Originale Arbeiten.

Künstlerische Reproduktionen.

Photomechanische Reproduktionen.


Jan Veth '97



verhältnismässiger Stille verlaufen. Wie



WILHELM BODE

RÜCKBLICK AUF EINE MUSEUMSTHÄTIGKEIT VON FÜNFUNDZWANZIG JAHREN

VON *WOLDEMAR VON SEIDLITZ*



M 26. Juli sind fünfundzwanzig Jahre verflossen, seitdem Bode im Jahre 1872 als Assistent bei der Skulpturensammlung in den Dienst der Berliner Museumsverwaltung eintrat, mit der Anweisung, besonders die mittelalterliche und Renaissance-Plastik ins Auge zu fassen, sowie ausserdem auch bei der Abteilung der Gemälde bis auf weiteres Dienste zu thun.

Damals begann gerade jene Zeit, wo der Privatbesitz reich mit Kunstwerken gesegneter Länder, namentlich Englands, das einen grossen Teil der aus Italien stammenden Schätze sich angeeignet hatte, ins Schwanken geriet; wo andererseits die grossen Geldaristokraten mit ungemessenen Mitteln alle bedeutenden Kunstwerke, die käuflich wurden, an sich zu bringen suchten und zugleich die machtvoll aufblühenden Vereinigten Staaten Nordamerikas das Bestreben zeigten, Europas alten Besitz allmählich zu ihrem eigenen zu machen: es galt nun, das für Deutschland Nötige zu retten. Die Bedingungen für die Lösung dieser Aufgabe waren nicht gerade ungünstig: die Wissenschaft in Deutschland war so weit vorgeschritten, dass eine Erkenntnis der alten Kunst auf gesicherter Grundlage möglich war; reichlichere Mittel als bisher konnten zur Verfügung gestellt werden, um wichtige Werke dem Staate sichern zu können; die allgemeine Stimmung war derart gehoben, dass sie der Verfolgung solcher idealen Bestrebungen wenigstens keine Hindernisse bereitete. Die Einsicht, dass es sich dabei um die Lösung einer nationalen Aufgabe handle, war damals freilich nur bei einer kleinen Schar von Männern vorhanden, unter denen der jetzige Generaldirektor der Berliner Museen, Richard Schöne, hervorragte: aber die warme Begeisterung, womit der damalige Kronprinz, spätere Kaiser Friedrich, diese Bestrebungen unterstützte, beseitigte viele der Hindernisse, die sich einer gedeihlichen Entwicklung entgegenstellten. Eine Reihe der tüchtigsten Kräfte wurde nach Berlin berufen; derjenige aber, der für die Dauer all diesen Bestrebungen den Stempel aufdrückte und feste Gestalt gab, indem er sie verwirklichte, war Bode.

Seiner rastlosen, vielseitigen und erfolgreichen Thätigkeit ist es in erster Linie zu verdanken, dass in Deutschland neben dem Aufblühen des materiellen Wohles, welches nach dem französischen Kriege erfolgte, auch die Pflege der alten Kunst, als eines idealen Besitzes, ihre Heimstätte gefunden hat, wodurch unser Land in den Stand gesetzt wurde, den Vorsprung, den in der Kultur weiter vorgeschrittene Länder, wie Frankreich und England, gewonnen hatten, allmählich wieder auszugleichen. Geforscht und philosophirt hatte man bei uns bis dahin genug, aber eben deshalb war die ästhetische Ausbildung durchaus doktrinär geblieben, statt zu lebendiger Geschmacksbildung auszureifen. Hier nun setzte Bode mit seiner Wirksamkeit ein. Ohne seine Begeisterung, Thatkraft und Einsicht hätte der Aufschwung in der preussischen Kunstverwaltung nicht so lange angedauert, hätte die Thätigkeit der übrigen in der Museumsverwaltung mit ihm wirkenden Männer nicht so reiche Früchte getragen, wäre die Einwirkung auf die Kunstverwaltung auch der übrigen deutschen Staaten nicht so mächtig gewesen. Hätte Bodes Lebensgang eine andere Wendung genommen, so wäre für die Weiterentwicklung der Berliner Museen gewiss nach Kräften gesorgt worden: ein Neues, nämlich eine Einrichtung, die den Wettkampf mit den übrigen grossen Anstalten dieser Art in Europa hätte aufnehmen können, wäre aber schwerlich erwachsen. Solches ist immer die That eines Einzelnen, der nicht bloss anordnet oder sich leiten lässt, sondern zugreift und selbst handelt.

Parteikämpfe mehr noch als die Sorge um das materielle Gedeihen haben es verhindert, dass der Pflege der Kunst im Verlaufe des letzten Vierteljahrhunderts von den Besten der Nation jene Teilnahme gewidmet worden wäre, die sie als eine der Grundbedingungen der Macht eines Volkes für sich in Anspruch zu nehmen hat; blosses Gewährenlassen ist noch keine Teilnahme. So ist eben auch Bodes Thätigkeit in verhältnismässiger Stille verlaufen. Wie

er selbst sich in der Rede nie und in der Schrift nur ganz selten an die breiteren Massen des Volkes gewendet hat, so ist er — wenigstens in Deutschland, dem seine ganze Thätigkeit gewidmet war, — in der Hauptsache unbekannt geblieben. Unter günstigeren allgemeinen Verhältnissen aber hätte es nicht ausbleiben können, dass er eine der populärsten Persönlichkeiten Deutschlands geworden wäre. Denn ihm hat unser Land ein gut Teil seines nationalen Ruhmes zu verdanken.

Auf Bode geht der Aufschwung des gesamten deutschen Museumswesens und damit zum guten Teil auch des Kunstlebens und der Geschmacksbildung zurück. Er hat eine Überlieferung geschaffen, die nur unter besonders ungünstigen Verhältnissen wieder verloren gehen könnte. Der moderne deutsche Museumsbeamte, der sich ebenso sehr von dem meist aus Malerkreisen hervorgegangenen Galeriedirektor alten Schlages wie andererseits von dem Universitätsprofessor unterscheidet, ist eine Gestalt, die durchaus auf Bodes Vorbild zurückgeht; dieser Typus, so unbequem er auch einem grossen Teil der Gebildeten sein mag, dürfte nicht so bald aussterben. Von ihm gilt wohl ziemlich allgemein, was der verstorbene Generalpostmeister Stephan in einem sicherlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmten, aber vom Akademiedirektor von Werner, seinem Freunde, trotzdem veröffentlichten Briefe über Bode selbst gesagt hat: nämlich der unverhohlene Ausdruck innerer Befriedigung, sobald einmal den „Kunstkritikern und Ästhetikern eins auf den Kasten gegeben“ wird.

Da Bode als Persönlichkeit sich noch nicht jenes allgemeinen Anteils erfreut, den er als eine der treibenden Kräfte im Leben des deutschen Volkes verdient, so werden sich die nachfolgenden Zeilen weniger mit den Eigenschaften, die ihn als Mensch auszeichnen, als mit denjenigen seiner Verdienste beschäftigen, die ganz objektiv schon jetzt erkannt werden können und die ihm daher auch von niemand abgestritten werden. In Bezug auf seinen Lebensgang sei nur bemerkt,[1]) dass Bode am 10. Dezember 1845 zu Calvörde in der Altmark geboren wurde, in Harzburg aufwuchs, das Gymnasium in Braunschweig besuchte, das er mit einer tüchtigen philologischen Bildung ausgerüstet verliess, dann sich dem Studium der Rechtswissenschaft und der juristischen Laufbahn zuwandte, um erst spät zur Kunstwissenschaft überzugehen. An den Berliner Museen, in deren Dienst er, wie gesagt, im Jahre 1872 trat, wurde er 1883 Direktor der Sammlung von Bildwerken der christlichen Periode und zugleich zweiter Direktor der Gemäldegalerie, 1889 Geheimer Regierungsrat, 1890 alleiniger Direktor der Gemäldegalerie und dadurch zugleich Mitglied des Senats der Berliner Kunstakademie, sowie Mitglied der Kommission zur Förderung des Kupferstichs, die jedoch nur noch dem Namen nach fortbesteht.

Bodes Verwaltung der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung zeichnet sich dadurch aus, dass er nicht mit dem Strome schwimmt und bestenfalls den Ergebnissen der Forschung mit seiner Thätigkeit auf dem Fusse folgt, sondern der Zeit vorauseilt, indem er das reichhaltige Material, das seine ununterbrochenen Reisen ihm zuführen, zum Gegenstande selbständiger Untersuchungen macht und so nicht nur die Kenntnis einzelner Künstler der Vergangenheit vertieft, sondern ganze Gebiete überhaupt erst der Forschung erschliesst. In solcher Weise hat er bekanntlich durch Ausscheiden des früher sehr stark vertretenen Mittelgutes und Erwerbung zahlreicher hervorragender Werke aus allen Schulen die Gemäldegalerie in die Reihe der ersten Sammlungen Europas erhoben, die Skulpturensammlung aber in gleicher Weise aus unbedeutenden Anfängen erst eigentlich geschaffen und sie neben Sammlungen wie die des Bargello in Florenz und des South Kensington-Museums in London gestellt. Die Berliner Galerie, die ursprünglich ihren Schwerpunkt in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts gehabt hatte, vervollständigte er durch seine aussergewöhnliche Findigkeit und die Kühnheit im Ausnutzen sich bietender Gelegenheiten auch nach der Seite der Blütezeiten hin, indem er jene hervorragenden und zahlreiche Werke von Dürer, Holbein, Velazquez, Rubens und Rembrandt erwarb, die der Galerie jetzt ihren Hauptglanz verleihen. Dass die Verwertung der aus dem eigenen Studium der Kunstwerke gezogenen Ergebnisse ihn befähigen musste, in vielen Fällen den Wert eines Werkes zu erkennen, wo solcher Anderen noch verborgen blieb, liegt auf der Hand. Dieser Vorteil, der in vielen Fällen allein die Gewinnung wichtiger Werke ermöglicht hat, würde Maler-Direktoren, die auf die Verwertung der Ergebnisse fremder Forschung angewiesen wären, fehlen.

Nun wird freilich häufig angeführt, Maler böten den Vorzug, dass sie die Technik aus der eigenen Übung kennten und dass bei ihnen der Geschmack in Folge der andauernden Beschäftigung mit der Kunst stärker entwickelt sei als bei den Kunsthistorikern. Gewiss ist das theoretisch richtig; in der Wirklichkeit aber stehen der Verwendung von Malern als Galeriedirektoren zwei unübersteigliche Hindernisse entgegen: einerseits der Zeitaufwand, den das Verfolgen der Fachlitteratur, sowie die Orientirung auf dem Weltmarkte erfordert, andererseits die Einseitigkeit, die jedem Künstler, und dem tüchtigsten am stärksten, anhaften muss. Unter der Leitung von Künstlern aber, die in ihrem eigentlichen Berufe Schiffbruch gelitten haben, würde für die Sammlungen derselbe Stillstand

1) In Ergänzung eines kurzen Lebensabrisses, den ich bereits 1891 in Schorers Familienblatt S. 130 gegeben.

eintreten, in dem die vergangenen Zeiten so gemütlich dahin gelebt haben. Es wird sich übrigens nicht bestreiten lassen, dass künstlerische Veranlagung sehr wohl ohne Schaffenstrieb vorkommen kann und sich durch stete Beschäftigung mit der Kunst zu feinstem Verständnis und Geschmack ausbilden lässt.

Von dem akademischen Betrieb der Wissenschaft, der vornehmlich auf die Erkenntnis der Vergangenheit ausgeht und allen einzelnen Erscheinungen mit ziemlich gleichem Interesse gegenübertritt, unterscheidet sich Bodes Art der Auffassung wiederum dadurch, dass sie das Künstlerische, das zu allen Zeiten Gültige, in den Vordergrund stellt, daher die Hauptwerke und die Hauptmeister begünstigt und den Sammlungen statt eines antiquarischen einen ästhetischen Charakter zu verleihen trachtet. Von Anbeginn an ist sein Streben nächst der Bereicherung der Sammlungen darauf ausgegangen, auf den Bau eines neuen Museums hinzuwirken, damit die Schätze der Gemäldegalerie und der Skulpturensammlung vereint, aber streng gesichtet, so dass nur die hervorragenden unter ihnen Berücksichtigung finden, in würdiger Weise aufgestellt werden können. Dass sich die Verwirklichung dieses Planes durch den Bau des Kaiser-Friedrich-Museums endlich hat in Aussicht nehmen lassen, bildet die schönste Frucht seiner fünfundzwanzigjährigen Thätigkeit. Durch den Grundsatz der strengen Auswahl wird das gesamte Sammlungswesen in ganz neue Bahnen gelenkt werden; die Aufstellung in dem für die Werke geeigneten Rahmen, also unter Hinzuziehung der Kleinkunst und einzelner dekorativer kunstgewerblicher Stücke der betreffenden Zeit, wird uns endlich von der Ödigkeit, worunter die magazinmässig untergebrachten Sammlungen litten, befreien. Auch diese bevorstehende Neuerung hängt mit einer Eigenart Bodes zusammen, mit dem ungeteilten Interesse, das er allen Erzeugnissen der Künste entgegenbringt, sowohl denen, die sich selbst Zweck sind, als denen, die anderen Zwecken dienen. In der Umgestaltung unserer Kunstgewerbemuseen, die jetzt zumeist noch in dem Irrtum befangen sind, als hätten sie nach historischen statt nach ästhetischen Gesichtspunkten zu sammeln, wird sich die Wirkung dieser Änderung am deutlichsten fühlbar machen.

Eine Ergänzung zu dem Museums-Neubau bildet die im April 1896 erfolgte Begründung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins, der dazu bestimmt ist, durch private Hilfe die Erwerbung von Werken zu ermöglichen, wenn die staatlichen Mittel nicht ausreichen oder im Augenblicke des Bedarfs nicht zur Hand sind. Durch die Bildung dieser auf reichliche Beiträge begründeten Vereinigung, deren beide ersten Jahres-Veröffentlichungen bereits vorliegen und die rasch auch im Auslande Nachahmung gefunden hat, wurde Bode, als ihrem Begründer, der Dank aller derer ausgedrückt, deren Sammlerbestrebungen er durch Jahrzehnte hindurch mit Rat und That und stets im Hinblick auf den Nutzen, den ein eifriges Sammler-Publikum den Bestrebungen eines grossen Museums zu bieten vermag, unterstützt hatte. Hatten sie doch bereits früher den Museen zahlreiche und wertvolle Zuwendungen gemacht, und war Bode selbst, dem die Sammlungen so nahe stehen, als wären es seine eigenen, ihnen hierin mit gutem Beispiel vorangegangen. Dieser Verein brachte somit eine Beisteuer, welche die unter Bodes Hilfe Sammelnden als Dankesgabe für ihn an die Museen entrichteten, in eine feste Form. Wie die Ausstellungen aus Berliner Privatbesitz, die in den Jahren 1883, 1890 und 1892 stattfanden, so ist auch die Begründung der Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin, welche alle diese Sammler umfasst, auf Bodes Anregung, der hierbei von Lippmann und Dohme unterstützt wurde, zurückzuführen. Und nicht genug an Berlin, er erstreckt fortgesetzt seine Teilnahme auch auf zahlreiche Sammler in den verschiedensten Teilen Deutschlands, besonders aber auf die kleineren öffentlichen Sammlungen in den Provinzen, namentlich die Kunstgewerbemuseen, die er mit der reichen Ausbeute seiner Käufe versorgt. Bekannt ist, wie die Strassburger Gemäldesammlung fast ausschliesslich durch ihn zusammengebracht worden ist. Indem er so an vielen einzelnen Stellen den Sinn für alte Kunst rege zu erhalten weiss, hält er sich gleichzeitig die Kunsthändler aller Länder warm, die an ihm einen ihrer besten Abnehmer besitzen.

Auf seine ausgebreitete litterarische Thätigkeit kann hier nicht näher eingegangen werden; neben den Hauptwerken, den Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883), der Geschichte der deutschen Plastik (1885), den Studien aus den kleineren deutschen Galerien (1885—96), den Denkmälern der toskanischen Skulptur (seit 1892) und dem grossen Rembrandtwerk, das 1897 zu erscheinen begonnen hat, ist namentlich das Handbuch der italienischen Plastik zu erwähnen, mit dem er eine ganz neue Art von Museumsveröffentlichungen in mustergültiger Weise eröffnet hat. Jeder Jahrgang des von ihm mitbegründeten Jahrbuches der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen bringt Aufsätze Bodes aus den verschiedensten Gebieten der Kunstgeschichte. Die in dieser Zeitschrift erschienenen Aufsätze aus den Jahren 1871 und 1872 ff., mit welchen Bode sich in die kunsthistorische Litteratur einführte, seien nur nebenbei erwähnt.

Die wichtigsten Arbeiten den Gegenständen und der Zeitfolge nach geordnet, sind die folgenden:

Allgemeinen Inhalts: Die Gemäldegalerie der Eremitage (1873); Neubearbeitung des von Mündler, Zahn und anderen ergänzten Burckhardtschen Cicerone

(3. bis 7. Auflage); Katalog der Berliner Gemäldegalerie und der Suermondtschen Sammlung (zusammen mit Jul. Meyer); Die Ausstellung aus Berliner Privatbesitz (Jahrb. 1883); Bilderlese aus kleineren deutschen Gemäldesammlungen: Hamburg, Oldenburg, Schwerin, Sammlung Liechtenstein (1885—96); Über die Berliner Galerie (Gazette des Beaux-Arts).

Italienische Plastik: Michelangelos Johannes Bapt. (Jahrb. 1881); Verrocchio (Jahrb. 1882); Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrh. (1883); Donatello (Jahrb. 1884); die Robbia (Jahrb. 1885 und Arch. stor. d. Arte 1889); Italienische Bildhauer der Renaissance (1887); Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche (1888); B. Bellano (Arch. stor. d. A. 1891); Denkmäler der toskanischen Skulptur (seit 1892); Bertoldo (Jahrb. 1895).

Italienische Malerei: A. del Verrocchio (Jahrb. 1884); Lionardos Auferstehung (Jahrb. 1884); Ambrogio de' Predi (Jahrb. 1889).

Deutsche Plastik: Geschichte der deutschen Plastik (1885); Daucher (Jahrb. 1887).

Deutsche Malerei: Elsheimer (Jahrb. 1880); Strigel (Jahrb. 1881).

Niederländische Malerei: Frans Hals (Zahns Jahrbücher 1871); Scorel (Jahrb. 1881); Terborch (desgl.); Rembrandts früheste Thätigkeit (1881); Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (1883); Adriaen Brouwer (Graph. Künste 1884). — Ouwater (Jahrb. 1890); Holländische Kleinmeister (Jahrb. 1892—94); Rembrandts Maler-Oeuvre (1897 begonnen).

Moderne Kunst: Zur Jubiläumsausstellung in Berlin (Preuss. Jahrb. 1886); Berliner Malerradirer (Graph. Künste 1891); Ludwig von Hofmann (Preuss. Jahrb. 1893); Rudolf Henneberg (Graph. Künste 1895); die Berliner Kunstakademie.

Kunstgewerbe: Altpersische Teppiche (Jahrb. 1892); Kunst und Kunstgewerbe hüben und drüben (Voss. Zeitung 1893; ähnlich in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1893/94). Kunstgewerbemuseen (Pan 1896). Künstler im Kunsthandwerk (Pan 1897).

Verwunderung hat es erweckt, dass sich Bode in den letzten Jahren mit besonderer Wärme der Bestrebungen der modernen Kunst angenommen hat und einer der eifrigsten Mitarbeiter am „Pan“ geworden ist. Das ist ganz erklärlich bei einem Manne, der nicht in dem Forschen an und für sich schon ein Ziel erblickt, sondern sich bewusst ist, zur Lösung bestimmter Aufgaben berufen zu sein. Er, der aus der Kunstgeschichte zur Genüge das Elend kannte, dem die Zeiten des Manierismus und der Nachahmung in künstlerischer Hinsicht verfallen waren, konnte nicht teilnahmlos mit anschauen, wie sich durch mehr als ein Jahrzehnt hindurch die tüchtigsten unter unseren jüngeren Künstlern abmühten, den Weg von der Unnatur zur Natur als der Quelle aller wahren Kunst zurückzufinden, ohne viel anderes als Hohn und Anfeindung dafür zu ernten. Daher griff er zur Feder, um ernst strebenden Talenten wie Klinger, Stauffer, Geyger, später Ludwig von Hofmann die Wege in die Öffentlichkeit zu bahnen. Der unter Bodes Teilnahme gegründete „Deutsche Kunstverein“ in Berlin sollte diesen Bestrebungen Nachdruck verleihen, geriet aber sofort durch die Macht der Thatsachen in das Fahrwasser der alten, nichts nützenden aber viel schadenden Kunstvereine. Als nun der „Pan“ erstand, trat Bode gern und mit voller Hingabe diesem völlig unabhängig dastehenden Unternehmen bei, sorgte dafür, dass er vor dem Schicksal bewahrt bleibe, zum Organ einer extremen Partei herabgezogen zu werden, und ist fortdauernd bemüht, ihn auf jene Höhe zu bringen, die sich das allgemeine Vertrauen auch dort erzwingt, wo anfänglich nur Misstrauen und Kopfschütteln wahrzunehmen waren. Die Schärfe, mit der er Missstände unseres Kunstlebens zur Sprache bringt, schafft ihm der offenen wie der verkappten Feinde genug. Aber mögen sie sich noch so sehr gegen ihn zur Wehr setzen und ihn auf das Gebiet der alten Kunst einzuschränken suchen: die Überzeugungen, die er vertritt, die Forderungen, die er stellt — wie kürzlich noch in Bezug auf die Neugestaltung unserer Kunstakademien, der Berliner voran — decken sich mit dem Empfinden aller derjenigen, die von der Zukunft eine Kunst erhoffen, wie sie in der Gegenwart nicht möglich ist. Und nur diejenigen können auf Sieg rechnen, die ihre Ziele über das Bestehende hinaus stecken, nicht aber die mit sich und der Welt Zufriedenen.

So steht Bode, der jetzt auf dem ganzen Erdenrund als der beste Kenner der alten Kunst anerkannt ist, auch für die Bestrebungen der modernen Kunst als der Vorkämpfer da, auf den sich Aller Hoffnungen richten. Möge es ihm beschieden sein, die Kräfte, die schwere Krankheit ihm genommen, bald in vollem Umfange wiederzugewinnen, damit er auch weiterhin und noch auf lange hinaus der Kunst und ihrer Entwicklung seine Dienste leisten könne.

ARNOLD BÖCKLIN

ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE

VON *FRIEDRICH HAACK*



IESER Tage sind die Blicke aller derjenigen, die für die bildende Kunst ein tiefergehendes Interesse hegen, auf den schweizer Maler Arnold Böcklin gerichtet, der am 16. Oktober 1897 sein 70. Lebensjahr vollendet. Dieses Geburtstagsfest wird voraussichtlich eine ganze Litteratur über Böcklin zeitigen, eine Unzahl von Essays, Aufsätzen und Artikeln. Diese Arbeiten werden gewiss recht verschieden ausfallen, mehr oder weniger umfangreich, geistreich und — vernünftig. Die Künstler-Schriftsteller werden den Maler Böcklin in den Vordergrund stellen, die Laien werden das Wesen des Künstlers mehr vom allgemein menschlichen Standpunkt aus zu erfassen suchen, aber weder diesen noch jenen wird es gelingen, die Persönlichkeit des einzigen Mannes völlig erschöpfend darzustellen. Eine jede derartige litterarische Arbeit ist ja der Natur der Sache nach Stückwerk. Nur mit Zagen kann man den Versuch wagen, einen Mann wie Böcklin zu charakterisieren. 1)

Hat die Schweiz in früheren Jahrhunderten verhältnismässig wenig hervorragende Männer auf künstlerischem und litterarischem Gebiet hervorgebracht, so hat sie in unserem Säkulum das Versäumte gleichsam nachgeholt und der Welt zwei wahrhaft bedeutende Geister geschenkt: Arnold Böcklin und Gottfried Keller. Aber Böcklin ist der grössere von ihnen.

Geboren zu Basel als der Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns, hatte er das Glück, einer Familie anzugehören, in der die Liebe zur Kunst und die Beschäftigung mit der Kunst gleich heimisch waren. Eine Tante war eine geschickte Malerin, der Vater selbst interessirte sich für die Kunst, und auch die Brüder waren künstlerisch veranlagt. So ward schon im Elternhause der Grund von Böcklins Künstlergrösse gelegt. Sobald er einmal so weit war, aus dem Vaterhause heraus und in die umgebende Welt hineinzuspähen, musste die malerische, altertümliche Stadt Basel, in der er seine allgemeine Ausbildung auf dem Gymnasium empfing, mussten die eigensinnig festgehaltenen Sitten und Traditionen des schweizer Landes befruchtend auf sein geistiges Leben einwirken. Den grössten Einfluss hat aber die grandiose Landschaft seines Vaterlandes auf den jungen Arnold Böcklin ausgeübt. Es existiren aus seiner ersten Zeit, ehe er die Schweiz verliess, gegen 100 Studien nach Landschaften, Bäumen und Felsen. Die schweizer Landschaft ist für Böcklins gesamtes künstlerisches Schaffen von bestimmendem Einfluss geblieben. Die scharfen, für das Hochgebirge so charakteristischen Farbengegensätze zwischen dem Dunkelgrün der Tannen, dem hellleuchtenden Wiesengrün, dem tiefblauen Himmel und den schneeweissen Wolken, kehren auf seinen Bildern ungezählte Male wieder. Überhaupt liebt der Schweizer Böcklin die wilde Gebirgslandschaft, während die überwiegende Mehrzahl seiner Kollegen nach französischem Vorbild der sanften Ebene den Vorzug erteilen.

Ferner, welch tiefen Eindruck müssen auf den empfänglichen Knaben die kraftvollen Gemälde Hans Baldung Griens und erst die wunderbaren Werke Hans Holbeins d. j. gemacht haben, welche den kostbarsten künstlerischen Besitz der Stadt Basel bilden. Die Klänge, die der grosse Holbein in seinem Totentanz angeschlagen, tönen in dem Selbstbildnis wieder, in dem sich Böcklin mit dem geigenden Tod darstellt. Aber noch eine andere Erinnerung an seine Jugendzeit ruft dieses merkwürdige Gemälde wach. 1) Als Böcklin ein Knabe war, da lebte in Basel der Maler und Zeichner Hieronymus Hess, ein sonderbarer Kauz, der Landschaften im edlen historischen Stil mit burlesken Figuren bevölkerte und einen Totentanz in der Weise Hans Holbeins gezeichnet hat. Auf einem Blatte dieser Folge hat sich der Maler selbst vor der Staffelei sitzend und daneben den Tod dargestellt, der zu ihm spricht:

1) Unser Aufsatz fusst auf der ziemlich umfangreichen Litteratur über Böcklin, die in Zeitschriften verstreut und bei Muther, „Gesch. der Malerei im 19. Jahrh." Bd. III, pag. 677/8 zusammengestellt ist, hauptsächlich aber auf den eigenen Beobachtungen des Verfassers.

1) Vergl. Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrh. Bd. II, pag. 185 und Nagler, Künstler-Lexikon Bd. VI, pag. 157.

„Hieronymus Hess lass's Malen stehn,
Der Weg ist dunkel, den wir gehn.
Ob auch dein Herz im Tode bricht,
Dir winkt der ewigen Heimat Licht."

Ob der sonst kaum bekannte Maler Hess mit seinen Landschaften und burlesken Figuren den späteren grossen Künstler beeinflusst hat, ob im besonderen das berühmte Selbstbildnis Böcklins mit dem geigenden Tod durch jene Zeichnung des Totentanzes inspirirt worden ist, das alles liesse sich höchstens dann entscheiden, wenn man die Werke jenes Malers Hess zu Gesicht bekommen könnte, was mir leider nicht gelungen ist.

Thatsache ist, dass Böcklin bereits eine achtbare künstlerische Vorbildung mitbrachte, als er nach einem zweijährigen Aufenthalt in Genf 1846 die Düsseldorfer Akademie bezog. Trotz der Liebe, die man in seiner Familie zur Kunst hegte, kostete es ihm doch einen schweren Kampf, ehe er seinen Entschluss, sich der Malerei zu widmen, in die That umsetzen konnte. Umsomehr als seine Familie gerade damals in bedrängte finanzielle Verhältnisse geraten war. Es mag da in Basel ähnliche Erwägungen, Kämpfe und Gänge gegeben haben, wie sie uns Gottfried Keller in seinem unübertrefflichen Bildungsroman „Der grüne Heinrich" so erbaulich schildert. Schliesslich aber willigte die Böcklinsche Familie hochherzig in die Absichten des jungen Arnold ein, ja sie hat ihm später noch mehrfach Unterstützung zu teil werden lassen, obwohl ihr dies bisweilen nicht leicht geworden ist.

In der Schweiz empfing Böcklin die ersten Anregungen, in der Schweiz lernte er die ersten Handwerksgriffe seines Berufes kennen. In Düsseldorf that er den zweiten Schritt. Er trat hier in das Atelier Wilhelm Schirmers ein, der heroisch stilisirte Landschaften malte. Es scheint, dass Schirmer von allen Künstlern den grössten Einfluss auf Arnold Böcklin ausgeübt hat. Die ideale Landschaft von Böcklin, Nr. 12 der Schackgalerie: der südliche Wald, in dessen Mitte an einer Quelle eine Nymphe ruht, soll, obgleich erst 1855 entstanden, den Einfluss Schirmers deutlich erkennen lassen. Zugleich spricht aus diesem Gemälde, wie auch Graf Schack hervorgehoben hat, ein deutlich erkennbarer Einfluss Poussins. — In Düsseldorf malte Böcklin noch zahlreiche sorgfältige Detailstudien nach der Natur, was er in späterer Zeit kaum mehr gethan hat. In Düsseldorf lernte er auch den französischen und belgischen Kolorismus, die modernste Richtung der damaligen Zeit, kennen. Um sich mit dieser Kunstströmung inniger vertraut zu machen, ging er auf den ausdrücklichen Rat des ehrlichen Schirmer nach Antwerpen und von da auf ein Halbjahr nach Brüssel.

Hier aber besann er sich eines Besseren. Statt sich viel um die modernen Belgier zu kümmern, zog er es sehr weise vor, in der Galerie die Werke der alten Meister zu studiren. Damit wirkt wieder ein neues bedeutendes Moment fördernd auf seine Entwicklung ein.

Im Jahre 1848 besucht er die Hauptstadt der Welt: Paris. Hier setzt er im Louvre das Studium der alten Meister fort, das er in Brüssel begonnen hatte. Aber Paris gewährt ihm noch eine neue wichtigere Anregung. Hatte er auf den Gemälden der modernen belgischen Schule die Menschen vergangener Jahrhunderte gleichsam wie auf dem Theater lachen und weinen, fechten und bluten, lieben und hassen gesehen, so bot sich ihm jetzt Gelegenheit, die Menschen seiner Zeit in der ganzen natürlichen Wildheit, den Kampf ums Leben in schärfster Form, die bête humaine aller Fesseln bar kennen zu lernen. Er kam gerade in Paris an, als dort der Juni-Aufstand tobte. Als genialer Mensch aus allem Nahrung ziehend, boten ihm auch diese grauenvollen Vorgänge, die anderen Zuschauern das ganze Leben verdorben hätten, die fruchtbarsten Anregungen. Wenn uns an seinem Cimbernkampf, an seinen Centaurenschlachten die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit geradezu unbegreiflich erscheinen, so dürfen wir nicht vergessen, dass Böcklin in seiner Jugend Augenzeuge der erbittertsten Kämpfe gewesen war.

Die Erfüllung seiner Bürgerpflicht rief ihn von Paris ab und nach Basel zur Fahne. Endlich, im Frühjahr 1850, geht er nach Rom. Der römische Aufenthalt bildet die Krönung und den Schlussstein seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung.— Die herrliche schweizer Natur und die Werke Hans Holbeins d. j., der Einfluss Schirmers und die klassicistische Landschaftsmalerei, die alten Meister in der Brüsseler Galerie und im Louvre, die dramatischen Ereignisse in Paris, das ungebundene Leben und das edle freie Menschentum in Italien, die Überreste der Antike, die wunderbaren Kunstschätze der Renaissancezeit, die Mannigfaltigkeit der italienischen Landschaft: das liebliche Fiesole und die ernste Campagna — das sind die Momente, welche uns das Wesen eines Böcklin verstehen lehren, so weit sich die Eigenart einer so scharf ausgesprochenen Individualität überhaupt erklären lässt. Auch andere haben diese oder ähnliche Einflüsse erfahren und sind doch keine Künstler wie Böcklin geworden. Das entscheidende Moment ist unabhängig von allen äusseren Umständen, das brachte Böcklin mit auf die Welt — sein Genie.

In Rom trat der junge Maler in Beziehungen zu Dreber, Gunkel, Oswald Achenbach und Feuerbach. Besonders mit letzterem entwickelte sich eine für Beide äusserst vorteilhafte gegenseitige Beeinflussung. Einen wie hohen Flug das geistige Leben des jungen Künstlers damals auch genommen haben mag, ebenso traurig stand es um sein materielles Dasein. Um dem nagen-

den Hunger zu entgehen, musste er sich dazu bequemen, Modebilder für Liebhaber zu malen. Und mitten in dieser ärgsten Not heiratete er die Römerin Angelina, ein schönes Weib, aber eine blutarme Waise. Die Verständigen der Welt schüttelten ihre weisen Häupter über diese unvernünftige Ehe, aber der Künstler hat doch recht gehandelt. Das beweist die innige Zuneigung, welche die beiden gross denkenden Menschen auch heute noch fest zusammenhält. Das interessante, fast möchte man sagen: monumentale Antlitz dieser Frau mit den scharfen Augen, den gedrungenen Formen, dem energischen Mund und dem machtvollen Kinn kehrt auf Böcklins Bildern, mehr oder weniger porträtähnlich dargestellt, häufig wieder. — Es giebt ein Doppelbildnis von Böcklin und seiner Angelina aus den fünfziger Jahren (im Besitze von O. Wesendonck in Berlin). Angelina in der schlichten römischen Nationaltracht steht neben ihrem Gatten und hält den linken Arm desselben umfasst. In unbeschreiblich zarter Weise schmiegt sie sich voll Liebe und Hingebung an den geliebten Mann. Dieser ist für jene Zeit sehr kleidsam mit Kniehose und Schuhen angethan, er wendet sein geniales, von langem Haar umwalltes Haupt von ihr ab, hat die rechte Hand, die das Barett hält, fest in die Hüfte gestemmt und schaut mit seinen durchdringenden blitzenden Maleraugen so keck und trotzig in die Weite, wie wenn er den Kampf mit der ganzen Welt aufnehmen wollte. Er musste damals allerdings der ganzen Welt Trotz bieten. Sie frug nichts nach ihm und er frug nichts nach ihr. Man erzählt sich in Künstlerkreisen die Anekdote, dass er mit seinem jungen Weibe monatelang von einem Sack Erbsen leben musste. Aber trotz aller Not opferte er seine künstlerischen Ideale nicht auf, sondern blieb ihnen unentwegt treu. Es liegt etwas wunderbar Zukunftssicheres in dem Gesicht des jungen Mannes auf jenem Doppelbildnis.

Da er sich damals in Italien materiell auf die Dauer nicht halten konnte, kehrte er mit seiner jungen Frau in die Heimat, nach Basel zurück, wo er den Konsul Wedekind aus Hannover kennen lernte, der ihm den ersten grossen Auftrag erteilte. Auf die Aufforderung desselben begab er sich nach Hannover und stellte hier in fünf Gemälden in Leimfarben auf Leinwand die „Beziehungen des Menschen zum Feuer“ als Speisesaal-Dekoration dar. (Jetzt im Besitz von H. Paul Wedekind in Berlin.) Der Besteller wies die Bilder als bizarr zurück. Böcklin strengte nun gegen den Konsul einen Prozess an, der zwar zu des Künstlers Gunsten entschieden wurde, ihm aber dennoch unabsehbaren Schaden verursachte.

In der grössten Not flüchtete er nach München. Hier stellte er den „Grossen Pan“ im Kunstverein aus. „Es war im Winter 1857, als uns eines Tages im Münchner Kunstverein ein Bild überraschte, das in seiner ganzen Art völlig neu erschien, von einer ungewöhnlichen Naturauffassung sowohl als von einer ganz selbständigen Technik Zeugnis ablegte. Man sah auf demselben nichts als einen Flussrand, der sich in einen Wald von fast in natürlicher Grösse gemaltem Schilf verlor, durch dessen fahlgrüne Massen sich einige Sonnenblitze auf den sumpfigen Boden stahlen. Dieselben waren aber mit solch täuschender Wahrheit gemalt, dass die meisten sich erst umsahen, durch welche Spalte denn jetzt eigentlich die Sonne hereinfalle. Es war ein packendes Naturleben in der unendlichen Einsamkeit dieser Scene, dass man das leise Flüstern des durch den Windeshauch bewegten Geröhrichts, ja das Summen der Fliegen zu hören glaubte, wie man zuerst den Sonnenstrahl für Wirklichkeit genommen. — Gewöhnlich erst später bemerkte man dann auf einmal im Schatten des vom Schilf gebildeten Helldunkels gelagert, ganz in sich versunken die riesige Gestalt des grossen Pan und fuhr beinahe erschrocken zurück, wie es die Alten von denen erzählen, die dem Gotte begegnet. Niemand vermochte sich der tief poetischen Macht dieses merkwürdigen Bildes zu entziehen, das so nur einem genialen Künstler gelingen konnte, und doch kannte kein Mensch den Namen Arnold Böcklin, der darunter stand.“ Mit dieser anschaulichen Schilderung hebt die Charakteristik an, die uns der Nestor der modernen Kunstschriftsteller, Friedrich Pecht, in seinem Buche: „Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts“ von Arnold Böcklin geliefert hat. Aus seinen Worten kann man sich einen deutlichen Begriff davon machen, wie das Böcklinsche Bild damals als etwas völlig Neues in der Münchner Künstlerschaft eingeschlagen haben muss. Pecht entwirft in seiner Vita Böcklins auch eine interessante Schilderung von der menschlichen Persönlichkeit des jungen Künstlers, den er als einen Verehrer der alten Meister, einen leidenschaftlichen Verteidiger seiner eigenen künstlerischen Überzeugungen, als launisch, unberechenbar, humorvoll, als völlig naiv in weltlichen Dingen und dabei als einen tiefernsten Grübler, der über die höchsten Probleme der menschlichen Erkenntnis nachdenkt, ja als eine geradezu dämonische Natur charakterisirt. Und trotz dieser dämonischen Natur besitzt Böcklin doch ein weiches, liebevolles Herz. Als ihm ein Kind in München am Typhus starb, da ging er monatelang verdüstert und menschenscheu umher. — Es ist sehr zu bedauern, dass bis jetzt keine Briefe oder sonstigen authentischen Aussprüche von Böcklin in die Öffentlichkeit gedrungen sind, welche uns einen Rückschluss auf seine Denk- und Empfindungsweise, besonders auf seine Anschauungen von der Kunst ermöglichen. Um so höher müssen wir jene Charakteristik Pechts anschlagen, der persönlich viel mit dem Künstler verkehrt zu haben scheint.

Dem König Ludwig I. von Bayern, der seine Anschauung von der Kunst doch an so ganz anders gearteten Werken gebildet hatte, gebührt der Ruhm, zum ersten Mal ein Bild von Böcklin für eine öffentliche Gemäldegalerie erworben zu haben. Er kaufte nämlich den „grossen Pan“ für die neuere Pinakothek an. Diese Thatsache bedeutet einen Wendepunkt in dem äusseren Leben des Künstlers. Damit war er vorerst aus der grössten Not errettet. Ferner wurde er durch Paul Heyse, den er schon von Rom her kannte, dem Grafen Schack vorgestellt, der nunmehr sein Mäcen wurde. Zu seinem und zu unserer Aller Glück, denn man darf wohl behaupten, dass Böcklin in keiner Sammlung so hervorragend vertreten ist, wie in der Schack-Galerie zu München. Hier sind die meisten seiner schönsten und genialsten Werke zu still andächtigem Genuss vereinigt, hier kann man den Künstler in seiner ganzen Mannigfaltigkeit bewundern und lieben lernen.

Im Jahre 1860 erhielt Böcklin zugleich mit Lenbach, von Ramberg und Reinhold Begas einen Ruf als Lehrer an die neu gegründete Kunstschule zu Weimar. Er muss damals einen bedeutenden Einfluss auf den grossen Münchner Porträtisten ausgeübt haben. Wenigstens hat der „F. Lenbach 1860“ bezeichnete „Hirtenknabe“ der Schack-Galerie (Nr. 71) in den famosen Beleuchtungs-Effekten, besonders aber in den liebevoll gemalten Blumen fast mehr Verwandtschaft mit dem Böcklinschen als mit dem übrigen Lenbachschen Schaffen. — Lange hielt Böcklin übrigens die Weimarer Lehrthätigkeit nicht aus. Allerlei Intriguen und echt deutsche Philisterei verleideten ihm bald die Ilmstadt aufs gründlichste. Um neue Eindrücke in sich aufzunehmen, ging er 1862 wieder nach Rom und machte von dort aus einen Ausflug nach Neapel und Pompeji. In Italien versenkt er sich in das klassische Altertum und malt seine schönsten Bilder für die Schack-Galerie. Da aber der pekuniäre Erfolg nicht ausreichte, so begab er sich 1866 wieder nach Basel zurück, um hier innerhalb dreier Jahre das Treppenhaus im Basler Museum mit Fresken zu schmücken. Die Art, wie er sich dieser Arbeit entledigte, befriedigte aber die Auftraggeber ebenso wenig, wie früher die in Hannover entstandenen Gemälde den Konsul Wedekind. Trotzdem erhielt er den neuen Auftrag, im Hause des Basler Ratsherrn Sarrasin einige Fresken auszuführen.

Im Jahre 1871 finden wir den ruhelosen Mann dann wiederum in München, 1874 bis 1885 weilte er in Florenz, 1885 bis 1892 in Zürich, und seitdem wohnt er in eigener Villa in Fiesole bei Florenz.

Zwei Eigenschaften sind es vor allen, die wir an Arnold Böcklins Kunst bewundern: die schier unerschöpfliche Erfindungskraft und die Schönheit der Farbe. Ein Ringen nach der Farbe zieht sich durch die ganze Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Der stolze Cornelius erklärte zwar die Farbe für den Verderb der Malerei, aber schon des Cornelius bester Schüler, Wilhelm Kaulbach, lässt ein gewisses Streben nach koloristischen Wirkungen erkennen, wie z. B. sein Selbstporträt in der retrospektiven Abteilung der heurigen Münchner Kunstausstellung schlagend beweist. Aber erst Karl Piloty blieb es vorbehalten, die heutige deutsche Malerschule zu begründen, und Makart, in Pilotys Atelier gebildet, schwelgte in den wunderbarsten Farben-Visionen. Unabhängig von seinen Zeitgenossen, Piloty und Makart, bildete sich Böcklin *seine* Farbe. Er fusst auf den Venetianern und Rubens, den er ja auch in der Komposition benutzt hat, wie der Vergleich des Cimbernkampfes und der Amazonenschlacht beweist. Aber im wesentlichen hat sich Böcklin seine eigene Farbengebung gebildet. Diese Farbengebung entspricht den kräftigen Farbengegensätzen, wie man sie im Hochgebirge bewundert. „Das Grün ist bei ihm sehr grün, das Blau ein seliges Blau, das Rot ein jubelndes Rot.“ Besonders im Kontrast des blauen Himmels und der weissen Wolken excellirt der Künstler. Man spricht geradezu von einem „Böcklinschen Blau“. Aber Böcklin, der grosse Farbenkünstler, ist doch nicht nur Farbenkünstler. Er begnügt sich nicht mit dem farbigen Abbild der Dinge, sondern er sucht in ihre tiefsten Tiefen einzudringen. Er sucht das Wesen der Dinge in ihr farbiges Abbild hineinzumalen. Sehr bezeichnend ist dafür eine Stelle in Graf Schacks Charakteristik von dem Künstler: „Als ich einmal bei Böcklin eintrat und ihn bei diesem Bilde — es handelt sich um den „heiligen Hain“, Schack-Galerie Nr. 23 — beschäftigt fand, fuhr er wie aus einem tiefen Traume auf und sagte mir, er habe schon seit frühem Morgen an dem Wald gemalt und sich alle die Herrlichkeiten vorgestellt, die darin verborgen seien.“ Böcklin begnügt sich nicht mit Farben-Visionen oder Farben-Symphonien. Er geht von der Farbe aus, aber er malt — Bilder. Es ist dies etwas Grosses in einer Zeit, in der sich die meisten Künstler damit begnügen, Studien zu malen. Böcklin malt wenig Studien. Er studirt die Natur unablässig, aber nur mit den Augen, er verarbeitet die so erhaltenen Eindrücke in seinem Inneren und verschmilzt sie mit dem Gedankenvorrat seiner Phantasie. Aus dieser Verschmelzung gehen seine wunderbaren Werke hervor. Böcklin malt alles auswendig. In diesem Umstande wurzeln seine grossen Vorzüge und auch seine Mängel. Man hat ihm von jeher hauptsächlich zweierlei vorgeworfen, die Künstler eine fehlerhafte Zeichnung und das Publikum die Bizarrerie. Bizarr ist aber nicht der richtige Ausdruck für die Böcklinsche Eigenart. Das Fremdwort „bizarr“ invol-

virt den Begriff des Gesuchten, Krankhaften, Unnatürlichen. Böcklin aber ist durch und durch natürlich und gesund. Wohl aber ist er originell, eigenartig bis dort hinaus. Er schaut die Welt so an, wie sie vor ihm noch kein Mensch gesehen hat. Und das kann „man" ihm eben nicht verzeihen. Aber ist das ein Fehler? — Ist das ein Fehler in unserer Zeit farbloser Nüchternheit, gleichmässiger Korrektheit, langweiliger Verstandesmässigkeit? — Wollte Gott, es gäbe mehr Leute von der „Bizarrerie" eines Arnold Böcklin! — Der andere Vorwurf ist zweifellos gerechtfertigter. Die Zeichnung von Mensch und Tier ist in der That des Künstlers schwache Seite. Es dürfte wohl kaum eine Figur von ihm existiren, die völlig einwandfrei gezeichnet wäre. Nun haben ja der grosse Rubens und andere Männer von dessen Schlage sich auch Verzeichnungen in Hülle und Fülle zu schulden kommen lassen. Was aber bei diesen ausschliesslich geniale Nachlässigkeit, das ist bei Böcklin nicht immer nur Nachlässigkeit, sondern auch oft Mangel an positivem Können. Seine Menschen sind oft recht hölzern, und seine Tiere schauen hie und da geradezu nach der Spielwarenschachtel aus. Aber — „la perfection n'est pas de ce monde". Und dann kommt es Böcklin nicht so sehr auf die korrekte Zeichnung, als vielmehr auf die charaktervolle Wiedergabe von Tier und Mensch an. Auf Böcklins Bildern giebt es nie etwas Überflüssiges, daher ermüden uns auch diese Bilder nie. Jeder Strich von seiner Hand hat Charakter! — Man betrachte z. B. einmal genau Pferde, die in die Schwemme geritten werden, und sehe sich dann Böcklins Centauren auf der „Insel der Seligen" an. (Berlin, National-Galerie.) Mit welcher tiefen Naturwahrheit ist das bedächtige Hineinschreiten des Centauren ins Wasser zum Ausdruck gebracht! — Oder man vergegenwärtige sich die Cimbernschlacht. Wie hat es der Künstler hier verstanden, die Wildheit der germanischen Kriegsrosse und die Bedächtigkeit der römischen Militärpferde in Gegensatz zu bringen! — Wie wundervoll hat er die durch die reine Jungfrau gebändigte Wildheit des Einhorns auf dem „Schweigen im Walde" verkörpert. Wie hat er es auf dem Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod verstanden, selbst den Tod zu beleben! — Und dann die fabelhaften Geschöpfe, halb Tier, halb Mensch! Wie hat er die Stücke tierischen und menschlichen Leibes zusammengeschweisst oder vielmehr — welche organische Tiermenschen hat seine schöpferische Einbildungskraft erzeugt! Pane, Centauren und Nixen hat die Kunst zu allen Zeiten dargestellt. Aber selbst die grossen Renaissance-Künstler spielen doch mehr mit diesen Elementen, als dass sie wirklich organische Geschöpfe hervorgebracht hätten. In Böcklins Phantasie aber leben alle diese wunderbaren Fabelwesen. Ein Dichter aus der griechischen Urzeit scheint in ihm wieder erstanden zu sein. Die Erfindungskraft Böcklins ist wahrhaft unerschöpflich. Er bemächtigt sich aller Stoffe, welche die menschliche Phantasie beschäftigen. Er malt Scenen aus dem neuen Testament, aus der griechischen Mythologie, allegorische Figuren, Porträts, Stimmungsbilder ohne gegenständliches Interesse, Landschaften schlechthin, romantische Gegenstände, wie den „Mörder und die Furien" oder den „Abenteurer", und endlich Darstellungen der Jahreszeiten, besonders des Frühlings. Das Erwachen des Frühlings gehört zu seinen beliebtesten Vorwürfen. Da eilt Flora über die Fluren dahin und streut aus ihrem Füllhorn ihre Blumen aus, so die schönen Margareten, für die der Künstler eine besondere Vorliebe zu haben scheint. Oder Flora rührt die Saiten ihrer Harfe, da erwachen die Kindlein aus dem Winterschlaf und starren aus grossen erstaunten Kinderaugen auf die herrlichen blühenden Frühlingsauen. Ein andermal packt der Frühling die alten Faune und Pane, sie spielen auf der Syrinx und tänzeln verliebt am Rande des Ackers entlang, während sich die Dryaden aus den Bäumen lösen und zu den Faunen hinschweben. Wieder ein anderes Mal ziehen blühende junge römische Mädchen über die Felder dahin, lachend und singend und Mandoline spielend. Sie bücken sich nieder, pflücken Blumen und reichen sie ihren Gespielinnen dar. Oder — ein junger geschwänzter und bocksfüssiger Faun in den schönsten Flegeljahren schöpft Wasser, das aus dem Gefäss einer Quellnymphe herniederrieselt, während ein anderer dicker Faun mit der Syrinx den Berg herabrutscht. In den Lüften aber tanzen Amoretten einen allerliebsten Reigen. Das eine Bürschlein lässt seinen rechten Nachbar plötzlich los, umarmt den zur Linken und drückt ihm einen kräftigen Kuss auf die Wange. So hat Böcklin unzählige Male das alte ewig junge Lied von der Einkehr des Frühlings in Farbenmusik gesetzt.

Auf den Frühling folgt der Sommer und dann der Herbst und endlich der Winter. Und im menschlichen Leben ist es nicht anders wie im Leben der Natur. Im Vordergrund einer herrlichen Böcklinschen Frühlingslandschaft spielen Kinder mit Blumen und sehen erstaunt zu, wie eine Margarete unaufhaltsam den Bach hinabrinnt. Im Mittelgrunde desselben Bildes steht an schön gefasster Quelle eine Jungfrau und blickt liebessehnsüchtig auf einen Ritter, den die Liebe zu ihr von ihr fort in die Welt treibt. Im Hintergrund dieses Bildes sitzt derselbe Jüngling, jetzt zum Greis geworden, auf dem Grabe seiner Gattin, und der Tod holt zum Streich gegen ihn aus. Es ist die Verkörperung der drei Lebensalter, und unter dem Bild steht der tiefsinnige Spruch: „Vita somnium breve." Denselben Vorwurf hat der Künstler noch einmal behandelt und wieder in ganz anderer Weise. Ich denke an das „Die drei Lebensalter" genannte

Bild (im Besitz von H. Adolf Schütt in Berlin, radirt von Max Klinger). Zwar spielen auch hier wieder die Kinder mit Blumen, aber die Liebenden sitzen diesmal kosend und Mandoline spielend traulich beieinander auf der herrlichen Wiese, und der verwitwete Greis blickt hinaus in die weite weite Landschaft, hinab auf den Strom, der sich bis in die Unendlichkeit auszudehnen scheint.

Das ist der Tiefsinn der Böcklinschen Kunst. Dieselbe verfügt über die verschiedenartigsten Töne. Lieblich, tiefsinnig, dramatisch, humoristisch, schaurig, wehmütig, lustig, nie gesucht — aber häufig barock — und immer genial, das ist Arnold Böcklin. Wie bei Shakespeare die hochtragischen Scenen von lustigen Auftritten der Schalksnarren abgelöst werden, so gehen auch bei Böcklin Ernst und Scherz Hand in Hand, so sind seine idealsten Landschaften oft mit den sonderbarsten Käuzen bevölkert.

Selbst wenn er Porträts malt, kann er auf allerlei kleine neckische Einfälle nicht verzichten, womit er seine Bilder schmückt, wie eine Geliebte mit Blumen. Auf dem Selbstporträt von 1873 lehnt er sein Haupt an eine Säule, um die sich Blätter ranken. Rechts fliegt eine Schar Krähen auf. Ein andermal stellt er sich mit einem Weinglas in der Hand, wieder ein anderes Mal mit dem fiedelnden Tod dar. Hinter dem Bildnis seiner Gattin errichtet er eine reizvoll gezierte Wand. Den vornehmen Denkerkopf Gottfried Kellers umgiebt er mit einfach originellen Arabesken. Böcklin ist ein geborener Porträtist, der einem Lenbach sehr wohl das Wasser reicht. Seine Bildnisse sind überaus lebensprühend und zugleich äusserst geistreich aufgefasst. Aber ein Mann wie Böcklin malt nicht auf Bestellung Porträts von Leuten, die ihm völlig gleichgültig sind. Er hat nur sich selbst, seine Frau, seine Kinder, seine Freunde dargestellt, daher kommen Bildnisse in seinem Oeuvre nicht allzu häufig vor.

Ebenso selten sind die Darstellungen aus dem neuen Testament. Aber sie sind äusserst interessant. Am meisten scheint ihn die Beweinung Christi zu interessiren. Holbeins Wunderwerk des toten Christus im Museum zu Basel dürfte wohl kaum ohne Einfluss auf diese Bilder geblieben sein. Bald ist es Maria, bald Magdalena, die Christus beweint. Allen diesen Bildern ist die reichliche Verwendung von Schleiern gemein, welche mit der Leichenfarbe, der zarten blassen Haut des trauernden Weibes und dem raffinirt hinzugefügten Marmor eine wunderbare malerische Wirkung hervorbringen. Wohl das schönste dieser Bilder ist dasjenige im Basler Museum mit dem edeln Christushaupt und -körper. Auf dem Berliner Bild hat Böcklin das Haupt der Maria völlig verdeckt. Den Schmerz einer Mutter vermag kein Pinsel zu schildern! Über der Maria öffnet sich der Himmel, eine Engelsgestalt taucht aus den Wolken herab, um Maria zu trösten, während kleine Engelsköpflein traurig und erstaunt zugleich zuschauen. Es ist ein versöhnliches Moment, gerade wie auf dem grandiosen Rubens'schen Bilde des Bethlehemitischen Kindermordes, auf dem die Engel vom Himmel Rosen auf das unschuldig vergossene Blut der Kindlein herabstreuen. — Diesem Stoffkreis gehört auch die vielumstrittene „Pietà“ an. Man hat daran allerhand auszusetzen gewusst, obgleich gerade dieses Bild — trotz einzelner Schwächen — sowohl rein malerisch, als auch als Seelenmalerei von unbeschreiblicher Wirkung ist. Böcklin hat auch eine Art „Marienaltar“ gemalt, einen veritablen dreiteiligen Flügelaltar nach mittelalterlicher Schablone. Das Motiv des von Engeln zurückgeschlagenen Vorhanges auf dem Mittelbild erinnert unwillkürlich an Raffaels Sixtina, wie auch die Mutter Gottes und das Kind, bei aller Verschiedenheit, etwas undefinirbar Ähnliches in Blick und Ausdruck mit jenem ersten aller Marienbilder besitzen. Von anderen Darstellungen aus dem neuen Testament ist besonders der „Gang nach Emaus“ hervorzuheben, ein grandioses Stimmungsbild mit körperhaft gemalten, düsteren und doch von der Sonne durchglühten Wolken. Überhaupt ist dies mehr ein Landschaftsbild als ein religiöses Gemälde. Böcklin hat auch ein wirkliches Heiligenbild gemalt, einen heiligen Antonius, der vor einem Marienbilde geigt, während Englein unter dem Dach und durch ein Fenster freundlich und neugierig hereinschauen. Ein Sonnenstrahl hat sich in die düstere Einsiedlerzelle hereingestohlen und spielt auf der Kutte des Mönchs. (Berlin, National-Galerie.) Giebt es wohl ein Heiligenbild in der gesamten Kunstgeschichte, hinter dem dieses an Ursprünglichkeit, Reinheit und Innigkeit der Empfindung zurückstehen müsste?! — Besonders die eigentümlich musikalische Stimmung dieses Gemäldes ist geradezu einzig.

Im ganzen aber neigt Arnold Böcklin weniger dem Christentum als dem heiteren Griechentum zu. Schon den Gymnasiasten begeisterten die griechischen Autoren. Sie brachten die Töne zum Leben, welche in der Seele des Knaben schlummerten, und auch der Mann Böcklin soll den grossen Schriftstellern des klassischen Altertums die Freundschaft treu bewahrt haben. Ist feine Bildung des Geistes ein Vorteil oder ein Nachteil für den bildenden Künstler? — Zur Zeit des krassen Naturalismus in den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde mit grosser Emphase das letztere behauptet. Bildung beeinträchtigt die Originalität. So wurde damals behauptet. Es ist ein eigenes Ding um die sogenannte „Bildung“. Für die grosse Masse der Durchschnittsmenschen ist sie zweifellos von höchstem Segen, da sie dem sonst rohen und nichtigen Leben einen geistigen Inhalt verleiht. Für die schwachen

Talente ist sie vielleicht von Nachteil, indem die Aneignung der fremden Geistesarbeit die Möglichkeit der eigenen schöpferischen Thätigkeit verhindert. Der wahrhaft grosse Geist aber bemächtigt sich leicht aller ihm zusagenden Bildungselemente und zieht aus ihnen Nutzen, ohne an seiner Originalität auch nur das Geringste einzubüssen. So ist es bei Böcklin. Er ist ein hochgebildeter Mann. Theokrit ist sein Lieblingsdichter. Böcklin hat die dritte Idylle des Theokrit wunderlieblich illustrirt, das sehnsüchtige Liebeswerben des Hirten Daphnis um die schöne Quellennymphe Amaryllis (Schack-Galerie). Ferner hat der Künstler die Muse jenes Dichters sehr reizvoll verkörpert, und Max Klinger hat uns diese Gestalt in einer vorzüglichen Radirung von neuem beschert. Ähnliche Gestalten, wie diese Muse, hat Böcklin mit grosser Vorliebe dargestellt, so eine Nymphe mit einer Flöte, eine „Euterpe“, eine „Klio“.

Daran schliessen sich inhaltlich seine höchst originellen allegorischen Figuren an: „Das Drama“, „Sorge und Armut“, „Dichtung und Malerei“. Die „Wahrheit“ ist ihm ein Weib, das sich entschleiert und in der Rechten ein entblösstes Schwert hält. Die „Freiheit“ eine nackte weibliche Gestalt mit einem Palmzweig in der Linken und einem Adler auf dem rechten Arm; im Hintergrund türmen sich die Gebirgsketten des schweizer Landes auf.

Eine Art allegorischer Figuren sind ja auch alle diejenigen Gestalten, mit denen Böcklin für gewöhnlich seine Landschaften zu bevölkern pflegt, diese Faune, Pane, Centauren, Nymphen, Nixen und Dryaden. Sie verkörpern die gesunde Zeugungskraft und die Schönheit der Natur oder den grimmigen Kampf ums Dasein. Alle diese Figuren sind ebenso wenig Staffage seiner Landschaften, wie diese etwa nur den Hintergrund seiner Figuren bilden. Böcklin ist seinem innersten Wesen nach Landschafter, ja er ist der grösste Landschafter des 19. Jahrhunderts. Während die grossen französischen Landschafter, die Corot und Daubigny, Millet und Rousseau nur einseitige Specialisten sind, ist Böcklin, wie in seinem gesamten Schaffen, so besonders in der Landschaft ein Künstler von ausserordentlicher Mannigfaltigkeit. Mag er auch das Hochgebirge besonders lieben, so beherrscht er doch das Flachland, wie das Gebirge, Wiesen und Wasser, alle Jahres- und Tageszeiten, alles, alles mit gleicher Meisterschaft. Diese Universalität in einer Zeit, in der die Kunst wie die Wissenschaft in einseitiges Specialistentum zu verfallen droht, sichert ihm allein schon eine hohe Stellung in der Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts. Die Landschaft und die Figuren, die sich darin bewegen, bilden bei Böcklin ein organisches Ganzes. Das eine lässt sich von dem anderen nicht loslösen. Die Figuren sind die Träger der landschaftlichen Stimmung, und die Landschaften bilden den notwendigen Rahmen für die Thätigkeit der Figuren. Böcklin führt uns in seinen Bildern den ganzen Menschen vor mit all seinen notwendigen Verrichtungen und Leidenschaften. Seine Gestalten tragen in der Regel kein bestimmtes Kostüm. Es sind ort- und zeitlose Wesen, hie und da mit einem gewissen italienischen oder antiken Anflug. In einer Zeit, in der ein Piloty blühte, in der man beim Betrachten von Bildern mehr auf das historische Kostüm eines Menschen schaute, als auf den, der darin steckte, begann Böcklin mit seinen Darstellungen des Menschen an sich ohne alle historische Zuthat. Daher verstand man ihn nicht. In einer Geschichte der Neueren Deutschen Kunst, die in den siebziger Jahren erschienen ist, wird Böcklins Kunst als „Zukunfts-Malerei“ bezeichnet. Dieses prophetische Wort ist heute in Erfüllung gegangen. Jetzt wird der Meister besser verstanden als damals. Böcklin ist eben, wie alle grossen Geister, seiner Zeit um ein volles Menschenalter vorausgeeilt. Da ihm aber das Glück beschieden ist, ein hohes Alter zu erreichen, so sieht er sich jetzt verstanden. Wenn Böcklin heute allgemein anerkannt wird, wenn heute kaum im finstersten Ostelbien jemand wagen dürfte, Böcklin schlechtweg als „verrückten Kerl“ zu bezeichnen, ein Wort, das früher offenbar gang und gäbe war, so mag ja das Tamtam der Reklame und die allmächtige Mode sehr viel dazu beigetragen haben. Aber dass Böcklin Mode werden konnte, ist doch schon an und für sich charakteristisch. Wir haben uns im Verlauf der letzten 30 Jahre aus der Bildungsphilisterei zu einer höheren und freieren Weltanschauung hindurchgerungen. Um die Mitte des Jahrhunderts galt die „Bildung“ als das höchste menschliche Ideal. Für jene „Gebildeten“ malte Wilhelm von Kaulbach. Heute ist unser höchstes Ideal das Streben nach edler freier Menschlichkeit über alle fesselnden Schranken des Berufs und der Klassengegensätze, über die „Bildung“ hinaus. Als Pionier dieser Kulturbewegung ist Arnold Böcklin zu betrachten, der schon vor mehr als 30 Jahren den Menschen ohne irgend welche nebensächliche Zuthat malte.

Man kann sich nicht vorstellen, dass Böcklin einen Eisenbahnzug oder eine Dampfmaschine oder gar einen bebrillten Menschen am Schreibtisch malen könnte. Einmal hat er uns allerdings einen Kritikus mit Brille auf der Nase und Federkiel im vorwitzigen Mund verkörpert, aber er hat ihn in Stein gehauen. Ich meine den einen jener köstlichen satirischen Köpfe, welche die Basler Kunsthalle zieren und wohl nach dem Vorbild der Köpfe der sterbenden Krieger im Hofe des Berliner Zeughauses entstanden sind. Aber sonst stellt Böcklin immer den Menschen in seinen einfachsten Verrichtungen: beim Hüten des Viehs oder im wilden Kampfe oder liebend, singend, musizirend dar. Die Musik spielt charakteristischer Weise eine

grosse Rolle auf seinen Bildern. Syrinx, Flöte, Mandoline und Harfe sind die einfachen Instrumente, deren sich seine Menschen bedienen oder auch seine Faune und Satire.

Seine Tiermenschen lieben es, sich im Wasser zu bewegen, zu wälzen, zu plantschen, zu lachen und zu jubeln. Böcklin muss mit treuer Beobachtung die ausgelassene Lustigkeit gesunder Jugend im Wasser und dann wieder allerlei Seetiere, wie Seehunde und Wallrosse studirt haben. Aus diesem Studium sind ihm dann seine Najaden und Tritonen aufgegangen. Das nasse Element, die Wasserglotzaugen und die feuchten glatten Körper hat er ganz vorzüglich zu charakterisiren gewusst. Kann man sich wohl etwas Lustigeres vorstellen, als seine „Tritonenfamilie“, jene Nixe, die sich auf dem Fels im Meer so behaglich räkelt und den Nixenvater, der den drolligen Sprössling auf seinem Fischschwanzbein in wildem Ritte auf- und niederschaukelt?!

Diese Gabe, fabelhafte Naturgeschöpfe zu erfinden, ist Arnold Böcklin mit Moritz von Schwind gemein, wie ja überhaupt diese beiden Malerpoeten sehr viel Gemeinsames haben. Das „Schweigen im Walde“ von Böcklin erinnert im Stimmungsgehalt sehr stark an Schwinds berühmten „Rübezahl“. Das Schweigen im Walde ist auf beiden Bildern in gleich vorzüglicher, wenn auch völlig verschiedenartiger Weise zum Ausdruck gebracht. Aber bei aller Verwandtschaft sind die beiden Künstler auch wieder grundverschieden voneinander. Schwind sucht die Vorstellungen seiner Phantasie, Märchen und Gedichte in Farben und Formen umzusetzen. Böcklin geht von der Natur und von der Farbe aus. Aus dem Anblick der Natur, aus Farbenstimmungen entwickeln sich ihm seine Bilder. Schwind ist Erzähler und Illustrator, Böcklin ist und bleibt vor allem — Maler. Schwind ist Romantiker. Er ist der letzte, grösste und genialste Romantiker. Seine Welt wurzelt in dem zarten, innigen Gefühlsleben des Mittelalters. Die seelische Feinheit und Zartheit, welche den köstlichsten Reiz der Schwindschen Kunst ausmachen, sind bei Böcklin durchaus nicht in demselben hohen Grade anzutreffen, dafür aber ist er der unvergleichlich grössere Techniker. Er steht zu Schwind in mancher Beziehung in demselben Verhältnis, wie die Renaissance zur Gotik. Böcklin ist geradezu ein Mann vom Schlage der Renaissance-Leute. Da er eine ganz neue Ära inaugurirt, konnte er sich an keinen Künstler des 19. Jahrhunderts völlig anschliessen. So gelangte er schon in den siebziger Jahren zum Studium der Quattrocentisten, was seine „Pietà“ schlagend beweist. Man hat das damals sehr seltsam gefunden, heute ist das Quattrocento das Ideal des Tages. Auch in dieser Beziehung ist Böcklin seiner Zeit vorausgeeilt. Böcklin hat sich sein ganzes Leben mit technischen Versuchen beschäftigt. Jedes Bild bedeutet für ihn nach Pechts Ausspruch nicht nur ein neues ästhetisches, sondern auch ein neues technisches Problem. Er hat in Fresko, er hat auf Leinwand und auf Holz, er hat in Öl oder in Tempera gemalt oder beide Malweisen miteinander verschmolzen. Aus dem unausgesetzten Experimentiren ergiebt sich mit Notwendigkeit, dass seine Bilder ungleich geraten sind. Aber immer sind sie originell, interessant. Immer sind es Böcklins.

Bei aller Mannigfaltigkeit, die Böcklin auszeichnet, hegt er doch für bestimmte Stoffkreise eine besondere Vorliebe. Die vielen anmutigen Verkörperungen des Frühlings sind bereits erwähnt worden, ebenso die mannigfachen Darstellungen der Beweinung Christi. Einen anderen grossen Stoffkreis bilden die griechischen Heiligenbilder, so der „heilige Hain“, das „Heiligtum des Herakles“, der „Gang zum Bacchustempel“. Allen diesen Bildern ist eine wunderbar weihevolle Stimmung gemein. Eine andere Gruppe bilden diejenigen Gemälde, auf denen der Künstler Architekturen, Baumgruppen und ein Stück Meer oder Wiese zu einem grossartigen Ganzen verbunden hat. Das Problem dieser Verbindung zieht sich durch sein ganzes Leben. Hierher gehören der „Überfall von Seeräubern“, die „Villa am Meer“, die „Italienische Villa im Frühling“, die „Burgruine“, die „Ruine am Meer“ und endlich die „Toteninsel“, wohl das grossartigste Stimmungsbild, das aus Böcklins Dichterseele hervorgegangen ist.

Ein Geist wie Böcklin musste natürlich den grössten Einfluss gewinnen. Eine ganze Schar jüngerer Talente lehnt sich an ihn an, baut auf dem von ihm Geschaffenen weiter. Ich nenne nur einige der Bedeutendsten: Hans Thoma, Franz Stuck, Max Klinger. Der Frankfurter Thoma, der älteste dieser drei, steht Böcklin am selbständigsten gegenüber und kann ebenso sehr als ein Nachfolger Moritz von Schwinds bezeichnet werden. Ein Stich ins deutsch Gemütliche und zugleich ins Philiströse unterscheidet ihn hauptsächlich von Böcklin. An dem Münchener Franz Stuck bewundern wir vorzüglich den hervorragenden Techniker, dagegen verfügt er nur über eine sehr geringe Einbildungskraft. Er bewegt sich hauptsächlich in der Vorstellungswelt, die Böcklin geschaffen hat. Am engsten hat er sich wohl in seinem „Krieg“, dessen Pferd von dem Böcklinschen „Abenteurer“ herübergenommen ist, an sein grosses Vorbild angelehnt. Ob übrigens dieser „Abenteurer“ durch Rethels reitenden Tod, und ob dieser wiederum durch eine Handzeichnung Dürers, welche einen ähnlichen Gegenstand darstellt, inspirirt worden ist, wage ich nicht zu entscheiden. — Der grösste Nachfolger Böcklins ist entschieden der Leipziger Max Klinger. Derselbe hat von seinem Vorbild Einflüsse erfahren und sich dennoch zu einer grossen Selbständigkeit entwickelt. Der phantastische, krankhaft pessimistisch gesinnte,

durchaus moderne Klinger unterscheidet sich sehr scharf von dem urgesunden Böcklin, der sich einer olympisch-glücklichen Weltanschauung erfreut.

Die originellen Geister, welche heute blühen, haben es viel leichter, sich zur Anerkennung durchzuringen. Böcklin hat ihnen eben die Pfade geebnet. Er selbst aber hat mühsam Schritt für Schritt die Anerkennung seiner Mitmenschen erringen müssen. Die Geschichte der Litteratur über Böcklin ist zugleich die Geschichte seiner ganz allmählichen Anerkennung. Friedrich Pecht und Graf Schack haben sich grosse Verdienste als die ersten Ruhmverkünder des Meisters erworben. Aber selbst ihre Beurteilung ist von Kleinlichkeit nicht ganz frei. Graf Schack hat es z. B. nicht gewagt, die „Quelle des Frühlings“ in seiner Galerie auszustellen. Wir Jüngeren können so etwas gar nicht begreifen, aber wir sind eben in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen und dürfen uns daher nicht überheben. Wer weiss, wie wir damals geurteilt hätten?!

Heute, nach der glücklichen Überwindung des Uhde-Liebermannschen Naturalismus der achtziger Jahre, steht Böcklin auf der Höhe seines Ruhmes. Der Einfluss, den er ausübt, ist unermesslich. Er erstreckt sich nicht nur auf die bildende Kunst, sondern auch auf andere Künste. So ist z. B. Gerhard Hauptmanns Märchen-Drama „Die versunkene Glocke“ geradezu in Böcklinschem Geiste gedichtet. Nickelmann und Waldschrat sind Böcklinsche Geschöpfe, aber auch die köstliche Naturpoesie, die uns aus dem gesamten Drama entgegenweht, mutet uns ganz Böcklinisch an. — Böcklin gehört heute zu den führenden Grössen. Jeder Mensch, der irgend welche künstlerische oder litterarische Neigungen besitzt, muss zu ihm in irgend einer Weise Stellung nehmen, sich für oder gegen ihn erklären. Ignoriren lässt sich Böcklin nicht mehr.

Wenn ein grosser Geist endlich nach jahrzehntelanger Verkennung den ihm gebührenden Ruhm erlangt hat, liegt die Gefahr der Überschätzung nahe. Und so wird Böcklin, der grosse Böcklin, heute vielfach überschätzt. Wenn er als der grösste künstlerische Genius des Jahrhunderts gepriesen wird, so muss man dem doch entgegenhalten, dass unser Säkulum auch andere grosse Geister hervorgebracht hat. Höchstens liesse sich Böcklin als der grösste der jetzt lebenden süddeutschen Künstler bezeichnen. Als sein norddeutscher Rivale wäre dann Adolf Menzel zu nennen. Man hat Böcklin auch schon den grossen Künstlern des 16. und 17. Jahrhunderts gleichgesetzt. Ich wage die Frage nicht zu entscheiden, ob er wirklich mit diesen Heroen verglichen werden kann. Aber jedenfalls braucht er sich neben ihnen nicht zu schämen. Er hat Schönheitswelten entdeckt, die jenen Alten verschlossen blieben. Er kann neben ihnen allen seine Individualität behaupten.

Für Böcklins Bilder werden heute ausserordentliche hohe Preise bezahlt. Wenn man berücksichtigt, welche Einnahmen manch anderer Mann auf dem Gebiete des Handels und der Industrie oder als der Sohn eines genialen oder nur begüterten Vaters geniesst, so möchte man dem Künstler seinen grossen Verdienst von Herzen gern gönnen. Wenn man sich aber andererseits klar macht, dass mancher junge aufstrebende Künstler, der auch etwas kann, aber noch keinen „Namen“ hat, nichts oder sehr wenig verdient, während einer allgemein anerkannten Berühmtheit die Gelder nur so in die Tasche fliessen, so muss man die Ungerechtigkeit des Schicksals bitter beklagen. Dies sollten sich doch auch die Bilderkäufer zu Herzen nehmen, und lieber mehrere arme junge Künstler beglücken, statt ihre Tausende an ein einziges Bild mit berühmter Etikette zu verschwenden!

Es ist nicht möglich, dass ein Mann sich stets einer so grossen allgemeinen Anerkennung erfreut, wie dies bei Böcklin gerade jetzt der Fall ist. Die Mode wird sich wieder einen anderen Liebling erwählen, und die Preise seiner Bilder werden auch wieder zurückgehen. Vielleicht wird sogar der heutigen Überschätzung eine Periode der Unterschätzung folgen. Aber all dies hat mit der wahren Grösse und Bedeutung des Mannes nichts zu schaffen. Erst die Kunstgeschichte des folgenden Jahrhunderts wird eine leidenschaftslose und objektive Wertschätzung seiner künstlerischen Persönlichkeit feststellen. Eines aber darf auch heute schon getrost behauptet werden: So lange eine deutsche Kunst geliebt und geehrt wird, so lange wird nicht vergehen der Name Arnold Böcklin.

SKANDINAVISCHE KUNST

VON *H. MENDELSOHN*

I.

IE Vorstellung, die wir von der nordischen Kunst auf den internationalen Ausstellungen der letzten Jahre gewannen, war die einer relativ nationalen Kunst. Uns schien die ungebrochene Kraft des Naturvolkes bestimmt, ein machtvolles Gegengewicht gegen die leichte Dekadenztendenz verbrauchter Kunstvölker zu bilden. Der auf der Stockholmer Ausstellung veranschaulichte fünfzehnjährige Entwicklungsgang der Kunst in Skandinavien zeigt uns, dass es nicht nur in der Kunstgeschichte eine Rolle spielt, sondern auch alle Strömungen des Auslandes widerspiegelt, vom liebenswürdigen Anekdotenbild bis zum stilisirten Neuidealismus. Angesichts dieses umfassenden Bildes der skandinavischen Kunst drängt sich uns die Frage auf: „Giebt es überhaupt eine national abgegrenzte skandinavische Kunst?“ Diese Frage ist nur ein Teil der Allgemeinen: Giebt es in der Kunstentwicklung am Ausgange unseres Jahrhunderts überhaupt eine durch politische oder physische Grenzen unterschiedene Kunst? Wir können leicht in früheren Jahrhunderten von einer italienischen und niederländischen Schule sprechen. Tizian, Guido Reni können nur als Italiener — Rembrandt, Teniers nur als Niederländer gedacht werden. Dasselbe gilt mit nichten von den heutigen führenden Geistern in der Kunst. Liebermann, Zorn, Böcklin sind nicht notwendige Produkte des märkischen Landes, der Dalarner Thäler, oder der schweizer Berge.

In der Kulturgeschichte unserer Zeit lassen sich anscheinend entgegengesetzte Strömungen verfolgen: eine breite, jedem fühlbare nivellirende Unterströmung — ich möchte sie die socialistische nennen — und eine kräftige mit ihr kämpfende Oberströmung: der Individualismus. Beide Strömungen sind auch auf dem Gebiet des Kunstlebens fühlbar. Die nivellirende, gleichsam den Künstler expatriirende Strömung ist äusserlich in der Erleichterung, fremde Kunst kennen zu lernen, begründet. Vor zwanzig Jahren noch bezeichnete eine „Studienreise“ ins Ausland einen Abschnitt im Künstlerleben. Heute lebt eine grosse Anzahl von Künstlern gleich Wandervögeln, ihrem Geist stetig fremde Kunst und fremde Natureindrücke zuführend. Die immer häufiger wiederkehrenden internationalen Ausstellungen erschliessen auch den Künstlern, denen häufige Reisen versagt sind, fremde Kunstwerke.

Das zweite Prinzip des Kulturlebens, das „Individuelle“, dessen Schlagwort in der Litteratur das „Sich ausleben“, „Seine Persönlichkeit entwickeln“ geworden ist, expatriirt nach einer andern Richtung. Als Opposition gegen die naturalistische Kunst, welche den kräftigen Untergrund einer auf dem Boden ihrer Zeit und ihres Volkes erwachsenen Kunst betonte, taucht jetzt eine Originalitätsströmung auf, welche es dem Künstler zur Pflicht macht, gleichsam zeit- und heimatlose, rein persönliche Werke zu schaffen.

In Skandinavien ist das internationale, nivellirende Element so stark, dass eine grosse Anzahl hervorragender Künstler nicht nur ihre Ausbildung im Auslande erhalten, sondern dort dauernd ihren Wohnsitz genommen hat. Wir finden — hauptsächlich unter den schwedischen Figurenmalern — so reine Vertreter der Düsseldorfer, Münchener und Pariser Schule, dass bei ihnen von einer specifisch skandinavischen Kunst nur die Rede sein kann, wenn man ihren zufälligen Geburtsort gelten lässt.

Das zweite Prinzip der „Individualisirung“ findet seinen Ausdruck in den Secessionslagern Skandinaviens. Die Spaltung in Dänemark „fria utställningen“, in Norwegen „Konstnäre med egen montör och jury“, und in Schweden, wo die unter eine Doppeljury gestellten Werke erst nachträglich vereint wurden, zeigt an, dass ein energischer Protest gegen frühere Kunstrichtungen stattgefunden hat. Nicht etwa, als ob die nordische Secession nur eine Sammlung symbolistischer Bilder aufweist. Im Gegenteil, dieselben treten bisher noch spärlich auf. Nur die Thatsache einer Trennung im Sinne der Münchener und Pariser Künstlergenossenschaften deutet darauf hin, dass Skandinavien auch äusserlich an dem allgemeinen Entwickelungsgange Europas teilgenommen hat.

Ein vorwiegend nationales Gepräge herrscht noch

am meisten in den dänischen Sälen. Eine biedere Realistik kennzeichnet das Figurenbild. Die Gemütlichkeit des Heims wird im stimmungsvollen Interieurbild mit Vorliebe und grossem malerischen Können behandelt. Landschaftlich ist Schweden Dänemark überlegen. Auf diesem Gebiete ist es echt national. Es entnimmt seine Motive dem Heimatland, und wagt es das letzte Wort in Bezug auf Farbe zu sagen, so dass ein Rundgang durch die schwedischen Säle uns förmlich mit vollen Farbenharmonien überflutet. In Dänemark überwiegt auch bei den weniger bedeutenden Malern eine ausgeprägte Individualität im guten und im schlechten Sinne. In Schweden ist, abgesehen von den grossen Persönlichkeiten, das Gesamtbild ein abgeschliffeneres. Norwegen lehnt sich in seiner Farbenanschauung in der Landschaft an Schweden an, wozu ähnliche Licht- und Terrainbedingungen es auffordern. Es ist noch ziemlich frei von Symbolismus und Stilisirung im Bilde. Finnland ist nur durch wenige auserlesene eingeladene Künstler vertreten. —

Der Gesamteindruck, den die höchst geschmackvoll angeordnete Ausstellung hinterlässt, ist der, dass Skandinavien mit seiner künstlerischen Durchschnittsleistung auf dem Gebiete der Malerei mit jeder der anderen Nationen den Vergleich aushält — bezüglich der Skulptur hinkt es ein wenig hinterdrein. Die allgemeine Leistungsfähigkeit auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei, steht über dem Niveau der übrigen kunsttreibenden Völker Europas und Amerikas.

Die Plastik.

Während Skandinavien heute malerisch eine ebenbürtige Konkurrentin der anderen Kunstvölker ist, steht es in der Plastik nicht auf gleicher Höhe. Man möchte versucht sein, anzunehmen, der Autoritätsdruck Thorwaldsens laste noch zu schwer auf den Gemütern. Man wagt im allgemeinen noch nicht in der Skulptur, den ausgetretenen bequemen Pfad zu verlassen und modern zu sein. Zwei finnische Künstler sind es, denen der Ruhm gebührt, auf dieser Ausstellung die Repräsentanten der heutigen gültigen Richtungen in der Plastik durch echte persönliche Werke geworden zu sein. —

Rob. Stigells „Schiffsuntergang“ ist das einzige grössere Gruppenbild der Ausstellung. Es stellt den Augenblick vor dem Versinken eines Schiffes dar. Auf den letzten Trümmern haben sich Vater, Mutter und Kinder zusammengedrängt. Das Weib ist vor Angst und unter der Macht der Wogen zusammengebrochen; mit den letzten erlahmenden Kräften hat sie sich an den Mast geklammert. Der Vater hat das jüngste Kind schützend an sich gedrückt, während er mit der andern Hand ein Stück Segel ergriffen hat, mit dem er als Notsignal weht. Das grössere Kind, über das schon halb die Wogen hingehen, hat sich zwischen die Eltern geflüchtet — es schaut halb stumpfsinnig empor. Es ist der höchste dramatische Effekt, der Augenblick vor dem Eintritt der Katastrophe geschildert; alle Nerven sind angespannt, das Drohende abzuwenden. Das Werk ist dramatisch auch durch den Gegensatz der Personen: der Vater, der alles aufbietet, den Kampf mit dem Schicksal aufzunehmen, der noch an Rettung für sich und die Seinen denkt — die Frau, die bereits halb unterlegen ist und sich nur instinktiv am Mastbaum festklammert — das grössere Kind, das sich dumpf ergiebt. Das Werk ist mit allen reichen Mitteln, die der Plastik zu Gebote stehen, um das Wilde der Situation zu schildern — ausgestattet. Man nennt diese Art in der Kunstsprache unlogisch die malerische. Es ist eine naturalistisch kräftige Sprache, die das Kunstwerk redet, die nichts nach akademischen Lehren und ästhetischen Gesetzen fragt. Wildes, Grausiges zum Ausdruck zu bringen, greift sie zu einer vollen Formensprache. Wie die Wellen in ihrer elementaren Macht die Figuren überfluten, wie Manneskraft und Lebensfülle noch einmal überschwellen, so überquellend reich ist die Technik des Werkes. Dem dramatischen Ausgang entsprechend ist der Aufbau der Gruppe, die von der indolenten Kinderfigur zur halb emporgerichteten Frauenfigur sich pyramidal steigert, um in der wundervollen Figur des Vaters ihre höchste Potenz zu erreichen. Der Kopf mit der Komplikation von krampfartiger Todesangst und letzter männlicher Anstrengung im Kampf um das Dasein, die gefurchte, geschwollene Stirn, die aufgeblähten Nasenflügel, der zum Hilferuf weitgeöffnete Mund, der wundervoll modellirte Oberkörper, alles das zeigt einen Künstler, der das Material völlig beherrscht. Stigell ist ein Naturalist von reinstem Wasser, der ungebrochene kraftvolle Künstler eines frischen Volkes, der bei den Franzosen nur die äussere Kunstsprache gelernt hat, ohne sein Selbst zu verlieren.

Die weibliche lyrische Seite der finnischen Kunst ist durch *Ville Vallgren* verkörpert. Er giebt nur Stimmungsmomente, keine Thaten. Die leise klagende Menschheit findet in seinen feinen schmiegsamen Bronzen, wie in seinem schönen Christusrelief ihren Ausdruck. Es ist eine ausgezeichnete Mischung von charakteristischer Naturbeobachtung und idealistischem Hauch in diesem Hochrelief. Die Züge haben etwas durchaus Individuelles, Porträtartiges; die halb geöffneten Lippen mit dem wehmütigen Lächeln sind sprechend und milde zugleich. Die Ausführung ist eine gewissermassen naiv detaillirte. Augenbrauen, Wimpern sind bis in die einzelnen Härchen durchgebildet. — Vallgren hat noch eine Separatausstellung von etwa zwanzig Bronzen, die zum Teil ganz dem Kunstgewerbe angehören, teils Mittelglieder bilden und teils aus ab-



Rob. Stigell: Schiffsuntergang. Marmorgruppe.

geschlossenen Figürchen bestehen. In allen derselbe Zug von wehmütiger Klage, passiver Resignation. Mit zu den schönsten gehört wohl die Figur der „Klage“ selbst. Es ist ein feiner Linienrhythmus — eine Auflösung des ganzen Wesens in dieses eine Gefühl. Das Gesicht ganz von überwallenden Haaren verborgen, tief vornübergeneigt, sitzt sie im Schmerz versunken da. Mit den scheinbar einfachsten technischen Mitteln ist der Ausdruck erreicht. Ihr reiht sich als ebenbürtig in rhythmischer Bewegung die vor einem Grabeseingang hingesunkene Figur an, während Gestalten wie die „Armut“, eine stumpfsinnig in ihrem Elend erstarrte Frau, die ein Kind im Arm hält, ihn zugleich als Charakteristiker zeigen. Auch in seinem Köpfchen eines Mädchens aus der Bretagne dieselbe individuelle Auffassung. In den anmutigen Figürchen, die halb Blume, halb Elf aus einem Gefässe steigen, halb neugierig in dasselbe hineinsehen, spricht ein ebenso elegantes Stilgefühl wie eine sensible, ich möchte sagen romantische Naturauffassung, bei der die Pflanze sich wirklich künstlerisch zu Wesenhaftem beseelt.

Vallgrens Technik verbindet weiche schmiegsame Eleganz mit einer leichten, gleichsam jungfräulichen Herbigkeit, welche die Kunstmittel nicht erschöpft, sondern mit einfachen Linien und Flächen das Wesentliche der Gestalt wiedergiebt. Er ist trotz aller Anmut nie weichlich und sinkt nie in ein absichtliches Gefallenwollen herab. Seine Gestalten sind mit sich beschäftigt und nicht fürs Publikum da.

Einflüsse französischer Schule weisen auch die beiden andern finnischen Künstler auf. Frau *Antoinette Vallgren*, die durch zwei Kinderporträts vertreten ist, und *Emil Wikström*, ein Künstler, dessen starke Begabung für Charakteristik sowohl sein vortreffliches Männerporträt wie das kleine



Ville Vallgren: Christuskopf. Marmorrelief.

Figürchen eines alten finnischen Weibes, das Wasser [illegible]

Die zwanzig dänischen Künstler, welche die Ausstellung beschickt haben, repräsentiren alle Kunstrichtungen unserer Zeit. Da ist *V. Bissen* mit seiner „Aphrodite“: er wandelt noch ganz in den Spuren Thor-[illegible] *J. Schultz* und *A. Hansens* Werke interessiren wenig. Im übrigen huldigt man noch allzusehr einem süsslichen Gefallenwollen in der Kunst, wie *Ditrichsen, Pedersen* und *Larsen* bekunden. Auch *Bøgebjerg* legt in seiner badenden Frau trotz grösseren Könnens zu sehr Gewicht auf traditionelle Anmutsbegriffe, in der auch *A. Saabyes* „Badende Susanna“ wurzelt. Dagegen zeigt Saabyes Lady Macbeth eine realistischere Behandlung. Technisch ist die Figur aufs Sorgfältigste, beinahe in Art der italienischen Skulpturen, durchmodellirt — besonders die Gewandung. Im schmerzlich verzogenen Antlitz und in der Bewegung der Hände, die das Blut abwaschen wollen, zuckt mehr persönliches Leben. —

Zu den naturalistischen Schöpfungen gehört eine Gruppe *C. J. Bonnesens* „Aus der Hunnenzeit“. Er liebt es, uns charakteristische Typen fremder Völker zu liefern. Es ist ein liebenswürdiges Genrebild aus alter Zeit. Auf dem Pferde, dessen Kopf vortrefflich modellirt ist, sitzt ein Hunne, sorglich den Arm um das junge Weib geschlungen, das in stiller Resignation vor sich hinbrütet. Es ist ein fein empfundenes Idyll jener Zeit, lebensvoll und charakteristisch durchgeführt.

Eine wenig gelungene Verquickung von naturalistischer Formbehandlung und symbolistischem Motiv kennzeichnet die Gruppe: „Tod und Mutter“ von *Hansen-Jacobsen*. Sie stellt eine Mutter dar, welche sich verzweifelt in ihrem Schmerz zur Erde geworfen hat, während der Tod im Hintergrund mit dem Kinde forteilt. Der Aufbau ist nicht geschickt; die Komposition besteht aus zwei senkrechten Flächen, deren eine die hingesunkene Mutter, die andere der forteilende Tod bildet. Auch fehlt es dem Künstler zur Durchbildung dieses Motives an Kraft und Phantasie; weder hat er in der Frau den Schmerz, noch in der Figur des Todes die unentrinnbare mystische Gewalt kraftvoll genug ausgedrückt.

Unter den Büsten der dänischen Abteilung müssen wir vor allen den vortrefflichen Kopf des Bildhauers Vegeland von *Brandstrup* erwähnen, in dem das träumerisch melancholische Seelenleben des Künstlers sich ausdrückt. *Krøyer* zeigt sich in einem sprechenden Porträtkopf, der uns mit liebenswürdigem und zugleich feinem geistreichen Lächeln ansieht, als derselbe grosse Charakteristiker, den wir im Maler bewundern.

Ein Meisterwerk realistischer Naturbeobachtung ist das Porträt eines Stieres aus der Campagna von *Philipsen*. Der Held der Campagna ist hier mit der ganzen Wucht der Persönlichkeit wiedergegeben. Es ist der göttliche Stier, in den sich einst Zeus verwandelte. — Auch *Marie Nilsen* ist durch eine Reihe kleiner sorglicher Naturstudien von Kühen und Stieren in Bronze vertreten.

R. Harboes „Knabe der die Flöte spielt“ zeigt neben Formenschönheit in Stellung und Behandlung eine intime Naturbeobachtung: man fühlt es, wie der Knabe die Töne aus der Flöte hervorlockt. Auch *Aarsleffs* kleine Bronze eines Jünglings vereinigt die Vorzüge anmutiger Linienführung mit trefflichem Ausdruck der Bewegung. Sie bildet mit einer leichten Anlehnung an die Antike bereits den Übergang zu der stilisirt-symbolischen Richtung. Schärfer und zugleich gut ist diese in Bungaards „Haidelandschaft“ vertreten, welche durch eine schlanke, auf den Bauch hingestreckte Jünglingsgestalt verkörpert wird. — Einen grossen Schritt weiter nach dieser Seite geht *Agnes Slott-Møller* in ihrem altertümelnden Relief. Den schärfsten Ausdruck dieser Protestrichtung gegen die herkömmliche Anschauungsweise bildet in der Skulptur wie auch in der Malerei — wir kommen auf ihn noch später zurück — *Willumsen* in einem Kopf, den er in offenbarer Verspottung „Sappho“ genannt hat. Der Kopf erinnert wenig an das, was man je zu einer Zeit unter dem landläufigen Begriff von Schönheit oder Reiz begriffen, mit denen man die lesbische Sängerin in der Phantasie ausstattet. Der Künstler schlägt aber auch allen unsern Anschauungen von Können ins Gesicht, indem er künstlich das äusserste Ungeschick eines Barbarenvolkes oder eines Kindes, das eben die Formensprache zu lallen beginnt, imitirt. Augen und Mund stehen schief im Kopf, die Augen sind nur durch ein paar ungeschickte Ovale angedeutet. — Von einer norwegischen Bildhauerkunst kann in Stockholm kaum die Rede sein, da nur sieben Künstler ausgestellt haben. *H. S. Lerche* vertritt vortrefflich die Porträtkunst seiner Heimat durch die charakteristische Büste des Kammerherrn Nordenfeldt. *M. Ebbes* Schmetterling ist ein höchst geziertes unschönes Werk süsslichen Gefallenwollens. Eine Neigung zur primitiven Richtung zeigt *V. Kielland* in einem leichtgetönten Kopf. Die glatten, etwas stilisirten Haare laufen in eine Art Gewandung aus, aus der ein finnisches ins Symbolistische übersetzte Antlitz stupid herauslugt. *A. Svor* führt uns in eine dürftige Welt ein, in der die Einfachheit moderner Richtung nicht über eine grosse Einförmigkeit herauskommt. „Das letzte Pulsschlagen“ zeigt eine weibliche Figur, die sich über einen Sterbenden beugt. — Auch die junge Mädchenfigur und eine Porträtbüste Friedjof Nansens wirken leblos. *Johannes Sindings* „Furcht“ zeichnet sich durch vortreffliche naturalistische Empfindung aus. Es ist ein zusammengekauertes schmächtiges Knäblein: „Furcht bis in die äussersten Spitzen der Zehen“ drücken die

vorzüglich modellirten Füsse, die sich krampfhaft zusammenziehen, aus. —

Den Ehrenplatz im schwedischen Skulptursaal hat man *P. Hasselbergs* „Schneeglocke“ eingeräumt, die man vom Nationalmuseum dorthin gebracht hat. Hasselberg, der im besten Mannesalter vor wenigen Jahren Schöpfungen kondensirt hat. Die jungfräuliche Mädchengestalt der Schneeglocke, die die Augen noch halb geschlossen hält, die es noch nicht wagt, dem Frühling bewusst ins Antlitz zu schauen, hat ihr Gegenstück in der Personifizirung der „Wasserrose“ gefunden. Während die Schneeglocke das unbewusste, erwachende



P. Hasselberg: Der Frosch. Marmorfigur.

gestorben ist, gehört nicht zu den bahnbrechenden Meistern und nicht zu den vielumstrittenen, denen erst die Nachwelt den gebührenden Platz anweist. Hasselberg ist ein sympathisches Talent, das zwar nicht seiner Zeit vorangeeilt ist, aber innerhalb derselben alles das, was es im Auslande gelernt, zu eigenen liebenswürdigen

Leben schildert, haucht die Wasserrose die Ruhe eines harmonischen Daseins aus. Es ist ein in schöner Linienführung hingelagerter Frauenkörper. In seiner einfachen unabsichtlichen Stellung möchte ich ihm noch den Vorrang über Schneeglocke einräumen. Das interessanteste von Hasselbergs Werken ist unstreitig

der „Frosch". Es ist realistisch lebensvoll in der Ausführung, mit einer frischen Empfindung für Kindlichkeit, wie wir sie in manchen antiken Figuren und noch mehr in den Kinderfiguren des Quattrocento wiederfinden, ohne doch im Stil äusserlich an sie anlehnen zu wollen. Das kleine Mädchen, vor dem ein Frosch hüpft, ahmt unwillkürlich die Stellung des Tieres nach: das ist ebenso fein beobachtet wie meisterhaft durchgeführt. Die Kleine wirkt in dieser eigentlich paddenartigen Stellung, mit dem lachenden übermütigen Kinderantlitz ebenso anmutig wie charakteristisch. Hasselberg ist auch durch eine Reihe vortrefflicher Porträtköpfe vertreten, von denen die des Malers „Josephson" im breitkrämpigen Hut und des „Louis de Geer" hervorzuheben sind. —

Eriksson ist ein liebenswürdiges Original, immer sprühend, immer voll guter Laune: er hat eine gewisse geistige Verwandtschaft mit dem ersten Illustrator Schwedens, mit Larsson. Ein ungemein feines Stilgefühl zeichnet ihn aus. Eriksson hat in Deutschland und Paris studirt. Sein eigentliches Gebiet ist nicht die „grand art" sondern die Kleinkunst. Welche Anmut und welches Leben enthält die Darstellung auf einer kleiner Bronzevase „Bezauberung". Eine Indierin bezaubert mit den Tönen einer Muschel, auf welcher sie bläst, eine Schlange, welche sich um einen träg hingelagerten Knaben schlingt. Ein paar Frösche kriechen neugierig und entzückt von den Klängen an der Vase empor. Dasselbe sprudelnde Leben finden wir in dem kleinen ganz naturalistischen Relief eines Guitarrespielers. Das kleine Bronzeprofil zweier Freunde ist eine Perle modern-realistischer Porträtkunst.

Th. Lundberg hat eine reichhaltige Ausstellung verschiedenwertiger Werke. Sein Fischerknabe ist eine gute realistische Studie — es stellt einen Jungen dar, der einem Fisch den Angelhaken herauszieht —: es ist frisch, gut beobachtet, ohne jede Konventionalität, während seine Statue des heiligen Georg leer und ohne jedes Leben ist. Seine „Sorge" ist als rhythmischer Linienfluss wohl sympathisch — aber so leicht und graziös faltet keine Sorge ihre Hände. Hier herrscht keine künstlerische Hingabe an den Gegenstand. Die Höhe seiner Leistungen ist unbedingt „Wogen und Strand". Der Strand ist durch einen gefesselten Jüngling charakterisirt, an den sich die Woge in liebesehnender Umarmung anschmiegt. Hier geht Lundberg einen grossen Schritt weiter — im einfachen Linienfluss ist ein völliges Aufgehen und Hinschmelzen der beiden Personifikationen erfolgt — es ist innerlichere, leidenschaftlichere Kunst, aus der *Rodins* Einfluss sichtbar.

J. Börjeson gehört zu den achtenswerten Künstlern, die eine sichere Unterlage bei jeder Nation durch einen Fond von gediegenem Können bilden, ohne sich zu bedeutendem persönlichen Gehalt zu erheben. In diesem Sinne hat er eine Reihe von Werken ausgestellt, so das kolossale Reiterstandbild Carl X. Gustav, für Malmö bestimmt, so die Skizze für das Sten-Sture-Monument, dessen Gruppenornament zu schematisch wirkt. Am meisten individuelles Leben hat noch „der Grübler", die Gestalt eines Mannes, der auf einer Erdkugel in tiefem Sinnen versunken dasitzt. —

Die unerfreulichen Konsequenzen einer teils akademische teils süssliche Wege wandelnden Kunst zeigt *Malmqvists* „Eid" — eine steife Pose — und *Matton* in gezierten Schöpfungen. — Auch *Lindberg* erhebt sich in zwei Bronzekandelabern nicht über weichlichen Publikumsgeschmack. —

Wir kommen nun zu einer Künstlergruppe, die ganz und gar in der modernen Kunst Wurzel gefasst hat und mit vollen Segeln und mehr oder minder kraftvoller Begabung auf die Loslösung von alten Traditionen lossteuert.

In erster Linie sind hier *C. Hammar* und *Caroline Benedicks-Bruce* zu erwähnen.

Hammar ist durch zwei kraftvolle Werke „Der Kampf ums Leben" und „Ixion" vertreten. Er ist ausser Stigell der einzige, der männliche Kraft in der ganzen skandinavischen Ausstellung repräsentirt. Während Stigell mit den ausgiebigsten, beinah wildesten Mitteln arbeitet, ist Hammar bei weitem einfacher. Sein Kampf ums Leben zeigt auch den Kampf nicht selbst, nicht die Aktion, sondern nur das Zusammenraffen — die verzweifelte seelische Sammlung vor der That. Mit sinnender Entschlossenheit sitzt der Held da — sein ausdrucksvolles Gesicht auf den Hammer gestützt. Es ist beherrschte Kraft in der Skulptur. „Ixion" verkörpert in dem auf das Rad geflochtenen Heroenkörper in machtvoller Verkürzung ein Stück leidenden gequälten Menschentums.

Caroline *Benedicks-Bruce* giebt in einer lebensgrossen Figur eines gähnenden Mannes eine ausgezeichnete Momentstudie bis ins feinste Detail. Auf gleicher Höhe steht ihr vortreffliches Porträt von Dantan, und mehrere Bronzen, die ganz unmotivirter Weise in den belgischen Sälen ihre Aufstellung erhalten haben, behaupten selbst neben Meunierschen Skulpturen noch ihren Platz.

Zu den allermodernsten Meistern mit einer Neigung zum Tendenzsymbolismus gehört *Axel Emil Ebbe*. Sein Werk „Martyrium humanum" zeigt Mann und Frau zu unauflöslicher Qual in Kreuzesform aneinander gekettet. Das Werk ist mit grösster Schlichtheit ausgeführt — nur leider ein wenig unförmig in den Proportionen des weiblichen Unterkörpers. Unbeeinträchtigt bleibt aber der eigentliche Kunstwert des Werkes. Es vereinigt zwei Vorzüge: es ist plastisch gedacht und modern empfunden. Zwei Köpfe im Hochrelief, eine verschleierte „Mater dolorosa" und

der ausdrucksvolle Kopf der „Resignation“ zeigen, dass der Meister auch feinere Formengebung und zartere Modellirung in seiner Gewalt hat.

Agnes Frumerie giebt uns in einer interessanten Gruppe Hymen und Amor. Hymen ist als alter Mann aufgefasst, der den kleinen Amor auf den Schooss gezogen hat und ihn sorglich hält. Es ist eine liebenswürdige anakreontische Auffassung in der Gruppe, die in einem etwas kleinerem Format noch mehr wirken würde. Die Künstlerin ist sonst nur noch durch eine gute Porträtbüste von Strindberg vertreten.

Zu den talentvollen Arbeiten gehören auch *Ackermanns* „Strandgut“, eine weibliche Figur, die die Wellen ans Land gespült haben, und *Alice Nordins* „Dämmerung“, eine Mädchengestalt, die mit geschlossenen Augen tastend dahinschreitet. *Strandmann* giebt eine gut empfundene impressionistische Gruppe „Küssen“.

A. L. Zorn zeigt auch als Plastiker seine Meisterschaft. Der Kopf einer Alten, in Holz geschnitzt, hat etwas von der sorglichen Durchbildung und intimen spitzen Formenbehandlung seiner jüngeren malerischen Arbeiten. Der jugendliche Frauenkopf in Terrakotta zeigt ihn in seiner raffinirt eleganten Auffassung. Endlich das dritte Werk, eine kleine Bronze, ein Faun umschlingt gewaltsam eine Nymphe, ist ein kleines Meisterwerk Rubensscher Lebensfülle. —



Th. Lundberg: Woge und Strand.
Marmorgruppe.

EINE NEUE HEXENDARSTELLUNG HANS BALDUNGS

VON *EDMUND WILHELM BRAUN*

AUF Fol. XXXVI verso von Geiler von Kaisersbergs „Emeis"[1]) aus dem Jahre 1516 befindet sich eine hier abgebildete Hexendarstellung zur Illustration des Textes „Von den Unholden oder von den Hexen". Dieser Holzschnitt tritt hier zum ersten Male in den Grüningerschen Drucken auf und nimmt auch trotz der durch dieselbe Hand des Holzschneiders hervorgerufenen äusseren Verwandtschaft mit einigen der ebenfalls neuen Schnitte in diesem Buche eine isolirte Stellung ein. Er ist freier, grösser gedacht und geht in seinem Entwurf auf die Hand eines Meisters zurück. Und der Gedanke an Baldung liegt aus verschiedenen Gründen sehr nahe. Im Jahre 1516, nach der Vollendung seines grössten Werkes, des Freiburger Hochaltars, kehrte der Meister nach Strassburg zurück. Wir brauchen aber nicht einmal anzunehmen, dass Baldung schon zurückgekehrt war — denn da er erst am 5. Mai 1517 sein Strassburger Bürgerrecht wiedererwarb, wird er wohl erst gegen das Ende des Jahres 1516 zurückgekehrt sein — und die Zeichnung in Strassburg selbst gezeichnet hat, denn Grüninger, der rührige Verleger, kann ebenso gut an den berühmten Landsmann in Freiburg die Bitte gerichtet haben, ihm die Zeichnung zu einer Hexendarstellung zu entwerfen. Dies lag dem Meister um so näher, als diese Darstellungen, ebenso wie die bekannten Totentanzbilder und -zeichnungen in Basel, Florenz und Berlin neben ihrem phantastischem Gehalte Baldung auch durch das Problem des nackten weiblichen Körpers reizten, schon seit dem Jahre 1510 den Künstler beschäftigten. Denn in diesem Jahre erschien der geniale Zweifarbenschnitt „Drei Hexen, die sich zum Sabbath vorbereiten" (Eisenmann 140: Meyer, Künstlerlexikon II, S. 634). Schon die Bewunderung Sandrarts erregte das kühne grosse Blatt, und es ist in der That beinahe gleichwertig mit den stimmungsverwandten Dürerschen Blättern. Eine echt deutsche Künstlernatur wie Baldung musste das phantastische wilde Hexenproblem, das die ganze Zeit erfüllte und dessen grauenhaften Niederschlag wir in den unzähligen Hexenprozessen erblicken, besonders reizen; er ist nicht umsonst auch von einem guten Teil Romantik erfüllt, wie seine Zeitgenossen Grünewald und Altdorfer. Der feinsinnige Woltmann sagt trefflich von Baldungs Clairobscur: „Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantasie zu gewähren; es ist volkstümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch". Und gerade dieser dämonische Zug hat den Künstler am meisten gereizt. Auch die folgenden Jahre zeitigten eine grosse Reihe von Hexendarstellungen, die ich kurz anführen möchte. Da ist zunächst eine Rötelzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett in Berlin, eine nackte, sitzende Hexe darstellend, der Höllengestank entgeht (Térey, Handzchgn. des Hans Baldung, gen. A. Grien I, 49).

Das Jahr 1514 ist besonders reich an derartigen Darstellungen. Die Albertina in Wien bewahrt drei Handzeichnungen aus diesem Jahre auf, die sämtlich das Hexenproblem variiren. Zwei davon sind Originale (Térey III, 247, 248), die dritte dagegen ist eine Kopie von Urs Graf mit der Jahreszahl 1514. Die von Térey (Text zu Band III, LXXXIII) ausgesprochene Vermutung, Graf habe eine Handzeichnung Baldungs kopirt, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich, zumal da dieser den unruhigen, empfänglichen schweizer Künstler auch anderwärts beinflusst hat. Die beiden ersteren Darstellungen, weissgehöhte schwarze, zum Teil mit Tusche lavirte Federzeichnungen auf braunrotem Grunde zeigen wieder nackte weibliche Körper in den seltsamsten Stellungen mit dem üblichen Hexenapparat mit Totengebein, Salbengefässen, mit Töpfen, aus denen zischender Rauch aufwirbelt, mit Gabeln, auf denen der bekannte Ritt nach dem Blocksberg ausgeführt wurde, mit Katze und Bock; auch die reizenden Putti fehlen nicht. Die Urs Grafsche Kopie, eine weissgehöhte, mit Tusche lavirte Federzeichnung auf terrakottafarbenem Grunde enthält eine ähnliche Darstellung.

Aus dem Jahre 1515 stammt eine weissgehöhte Federzeichnung auf braungrundirtem Papier, die sich in der Grossherzoglichen Kunsthalle zu Karlsruhe befindet (Térey II, 102). Es ist eine Hexe, die sich in obskurer Weise mit einem Drachen amüsirt. Zwei

1) Ebert Nr. 8229. Panzer Zus. p. 136 Nr. 834 c. Weller, 996 fol. Muther S. 223 Nr. 1441. Kristeller, Strassburger Bücherillustr. S. 100 Nr. 159.



„Von den Unholden oder von den Hexen“. Holzschnitt von Hans Baldung.

entzückende Putti bringen einen freundlichen Accord in die Gruppe.

Die Privatsammlung des Ritters von Lanna in Prag besitzt endlich noch eine interessante lavirte Federzeichnung, die als eine Kopie nach einem Baldungschen Original anzusehen ist; es sind wie auf dem Clairobscur vier Hexen, mit Vorbereitungen zum Sabbath beschäftigt, die fünfte reitet bereits auf einem Bock davon (Térey III, 208). Nach Térey (Text III, LXIX) befindet sich in der Basler öffentlichen Kunstsammlung eine „Wiederholung, jedoch von geringerem Werte als das Prager Exemplar“.

Als eine Kopie nach Baldung ist auch die Hexendarstellung (Konturzeichnung) im Koburger Kupferstichkabinett zu betrachten, die Térey (Text II, S. XXVII) zwar abgebildet, aber leider nicht beschrieben hat.

Noch in den späteren Jahren taucht das Hexenmotiv im künstlerischen Schaffen Baldungs wieder auf, es mischt sich ein in die prächtige Handzeichnung im Louvre, die Versuchung des heiligen Antonius (Térey III, 203) und es klingt aus in der alten bekleideten Hexe, die den Stallknecht verzaubert, auf dem Holzschnitte Eisenmann 147, den Bartsch irrtümlich dem Hans Brosamer gegeben hat (Nr. 15).

Vergleichen wir nun den Clairobscurschnitt, das Berliner, Karlsruher, Prager und die Wiener Blätter mit unserem Strassburger Holzschnitt, so fällt sofort die auf zahlreiche Momente innerer und äusserer Natur sich stützende Verwandtschaft in die Augen. Es ist derselbe phantastische formenfreudige Künstlergeist, der mit virtuosem Können alle, selbst die komplizirtesten Schwierigkeiten des bewegten nackten weiblichen Körpers überwindet, es ist dieselbe stilistische Eigenart in der Zeichnung des weiblichen Körpers, es ist derselbe phantastisch-dämonische Apparat der Totengebeine, der Töpfe, der Gabeln etc. Und wenn wir das nackte sitzende Weib in der Mitte des Holzschnittes mit dem rechtssitzenden auf dem Clairobscure betrachten, so tritt die Übereinstimmung in der Körperhaltung recht deutlich vor die Augen. Und die Art, wie die beiden nackten Weiber mit erhobenem Arme die dampfenden Töpfe hochhalten, treffen wir wieder auf den Wiener Blättern (Térey 247 und 248). Was an dem Schnitte roher erscheint, als wir es sonst an Baldung kennen, kommt auf die Rechnung des Grüningerschen Holzschneiders. Aber die Hand des grossen Meisters hat sein Messer nicht zu verwischen vermocht.

JAN VETH

VON den jüngeren holländischen Künstlern gegenwärtiger Zeit hat sich Jan Veth, dem wir das diesem Hefte beiliegende lithographirte Bildnis Wilhelm Bodes danken, schnell zu einer führenden Stellung emporgearbeitet. Im Nederlandschen Etsklub, den er mit anderen Künstlern 1885 gründete, hat er sich bald als ein Radirer von selbständiger Gesinnung hervorgethan. Ein paar gute Landschaften hat er in den Heften des Klubs veröffentlicht.

Das Hauptfeld seiner künstlerischen Thätigkeit bildet indessen das Porträt, und als Porträtzeichner und Porträtmaler hat er Proben eines ungewöhnlichen Talentes abgegeben, Arbeiten, in denen eine fast altmeisterliche Schlichtheit und Naivetät der Auffassung sich paart mit einer ganz modernen Kunst der psychologischen Charakterzeichnung. Auf der heurigen Berliner Kunstausstellung ist Jan Veth mit einer Anzahl gemalten Porträts vertreten, fünf Männerköpfen und einem Frauenbilde, Werken von fast herber Formenstrenge, sehr intim, unendlich einlässlich in der Durchbildung, dabei doch gross gesehen, einfach und höchst geschmackvoll in der Farbe. Dasselbe gilt von den zahlreichen gezeichneten Bildnissen, mit denen Veth allenthalben auf den Ausstellungen der letzten Jahre auffiel. Es sind durchweg sehr studirte Bildnisse hervorragender Zeitgenossen, die er dann zumeist lithographirt hat und die grösstenteils in der holländischen Wochenschrift „de Kroniek“ erscheinen. Jan Veth giebt sich in diesen Zeichnungen als ein Naturalist, dessen eindringlich forschendem Auge nichts entgeht, dessen Auffassung aber den beherrschenden, bedeutenden Charakerzug festzuhalten weiss. So hat er von Adolph Menzel, Josef Israëls, von dem holländischen General van der Heyden, die dieses Jahr in Dresden ausgestellt sind, Bildnisse geliefert, deren dokumentarischer Wert nur von dem künstlerischen übertroffen wird.

Als Lithograph ist er Meister in einer Technik, die mit den einfachsten Mitteln bestimmt und klar ausdrückt, was er sagen will. Er ist ein durchaus sachlicher Künstler, den allgemeingefällige Virtuosität ebenso abstösst wie jene geistreich sein sollende Nachlässigkeit, mit der uns viele Modernen hinwegtäuschen möchten über die Mattherzigkeit ihrer Auffassung und die Unzulänglichkeit des Könnens. Auch als Kunstschriftsteller führt Veth eine Feder, die er mit energischem Urteil und temperamentvollem Geschmack dem Dienst der fortschrittlichen Bewegungen in der modernen Kunst gewidmet hat. In der Kroniek hat er sehr lesenswerte Aufsätze über moderne Maler veröffentlicht.

Das Bildnis, das er von Wilhelm Bode für unsere Zeitschrift getreu und mit feinsinniger Pointirung auf den Stein gezeichnet hat, gehört zu seinen besten lithographischen Werken. Im vorigen Jahr hat er in Berlin die Vorstudien dazu gemacht.



Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.









FRANZ RUMPLER

VON *WILHELM SCHÖLERMANN*

Es ist ein Zug unserer Zeit, überall Genies zu entdecken. Jedes malende oder Verse stammelnde Dichterchen scheint berufen, die Welt zu erlösen, und die gläubige Menge derer, welche jede Botschaft, die sie hören, auch glauben, betet's nach. So erleben wir fast alle Monat einmal das erhebende Schauspiel, dass ein neuer Unsterblicher das Licht der Welt erblickt hat und von einem anderen Unsterblichen entdeckt wurde.

Die ernstere Kritik dagegen muss auf der Hut sein, will sie anders nicht in die Gefahr kommen, mit solchen Propheten verwechselt zu werden.

Ich beabsichtige hier keine neueste „Ausgrabung“ zu machen und kein Genie zu verkünden, das eine messialische Sendung und eine Umwälzung aller bestehenden Kunstgesetze sich zur Aufgabe gemacht hat. Nur von einem feinen, stillen und tüchtigen Künstler soll hier die Rede sein, der bescheiden seinen Weg ging und den ein Zufall vielleicht an die Oberfläche brachte, ehe er selber recht sich bewusst wurde, wie das so plötzlich gekommen war. Dieser Künstler ist Franz Rumpler.

Als im August vorigen Jahres der Kunsthändler Miethke seine neue Galerie in der Dorotheengasse in Wien eröffnet hatte, da konnte man unter den ausgestellten Werken auch ein Porträt des so plötzlich im April desselben Jahres dahingerafften Bildhauers Victor Tilgner finden. Aber es war für manche befremdlich anzusehen. Wer das Original nur aus seinen letzten Jahren gekannt hatte — und Tilgner war in Wien eine beliebte und vielgekannte Persönlichkeit —, der mochte Mühe haben, es wiederzuerkennen. Es stammte noch aus sehr jungen Jahren, und der Geist der akademischen Lehrzeit „lastete“ noch auf den ehrlichen, hageren und etwas unregelmässigen Zügen. Nur der gerade, aber doch schon ein klein wenig verschlagene Blick des knochigen und sehr mageren Gesichts war derselbe. Dieses Porträt des jungen Tilgner war von Franz Rumpler gemalt und nach langjähriger Zurückgezogenheit das erste Bild, das von ihm in eine öffentliche Ausstellung gelangte. Der Bann war aber einmal gebrochen, und so kam schliesslich die vielbesprochene „Rumpler-Ausstellung“ zustande, zu der ganz Wien — nachdem die zur Sensation gern bereite Wiener Tagespresse sich der Sache „einstimmig“ angenommen — wie zu einem neuen Mecca der Kunst pilgerte. Der „Wiederausgegrabene“ ward in allen Registern gepriesen, mit Leitartikeln unter der Überschrift „Genie à la hausse“(!) und dergleichen gefeiert und war



Franz Rumpler: Kinderreigen.

plötzlich der Mann des Tages. Nun der Begeisterungsrausch vorüber ist, erinnern noch einige kleine Aquarelle, Ölbildchen und Zeichnungen an die Ausstellung. Das übrige fand, so weit es nicht schon aus Privatbesitz stammte, seine Liebhaber und Käufer.

Das äussere Leben eines modernen Malers ist, besonders wenn es sich in der aufsteigenden Ebene des Erfolges bewegt, selten reich an erschütternden dramatischen Ereignissen. Seine Lebensgeschichte hat nur dann Berechtigung, in den Kreis unserer Betrachtung gezogen zu werden, wenn sie uns irgendwelche Aufschlüsse über die künstlerische Seite seiner Entwicklung zu geben vermag, wenn wir aus ihr den Nachweis zu erbringen vermögen, dass sie auch wirklich mitbestimmend auf seinen Werdegang, sein allmähliches Wachstum und seine innere Klärung eingewirkt hat. Bei Rumpler kommen nun allerdings im Laufe seines künstlerischen Entwicklungsprozesses nacheinander verschiedene Einflüsse in Betracht, die ihn teils förderten, teils zurückhielten und von denen er sich erst ganz nach und nach — und zuweilen „ruckweise“ mit voller Selbsterkenntnis und Absicht — emancipiren musste.



Franz Rumpler: Flötenbläser. Kohlezeichnung.

Geboren den 4. Dezember 1848 als der Sohn eines armen Bildschnitzers in Tachau in Westböhmen, wurde Franz Rumpler durch einen Zufall von dem Kunsthistoriker Moritz Thausing entdeckt. Dieser veranlasste, dass der talentvolle Knabe bald nach Wien kam und in die dortige Akademie aufgenommen wurde. Nachdem er hier die regelrechten Studien durchgemacht hatte, arbeitete er einige Zeit im Atelier Engerths, der seinen Schülern durchaus freien Spielraum liess und ihre individuelle Selbständigkeit in keiner störenden Weise beschränkte. Auch Hans Makart nahm lebhaften Anteil an Rumpler und veranlasste ihn, nach Erlangung eines Reisestipendiums, mit ihm nach Oberitalien zu gehen, wo er ihn, speciell in der Lagunenstadt, mit „seinen Lieblingen“ Tintoretto, Tiepolo und Tizian bekannt machte. Doch hat wohl weder diese italienische Reise noch der persönliche Zauber Makarts in künstlerischer Hinsicht nachhaltige Wirkungen auf Rumplers eigene Schaffensrichtung gehabt. Bedeutungsvoller wurde ein Aufenthalt in Paris, wo Rumpler durch den Kunsthändler Sedlmeier mit Munkaczy in Berührung trat. Der geniale Ungar war damals der Stern am Kunsthimmel und mit ihm feierte die Epoche des Asphalts und der Dunkelmalerei ihre höchsten Triumphe.

Von diesen verschiedenen gefährlichen und verwirrenden Einflüssen rettete sich der junge Künstler, wie er selbst gesteht, nur durch einen direkten Apell an die Natur. Hatte er „braun und schwarz gesehen“, so galt es jetzt, hell, kühl und klar zu sehen und alles zu vermeiden, was einen Rückfall oder nur eine Erinnerung an das Vorhergehende veranlassen könnte. Rumpler zog sich monatelang allein aufs Land zurück, um sich selbst wiederzufinden. So entstand der reizende nackte „Knabe vor einem Vorhang“, der als Malerei in der Durchführung und Modellirung des Kopfes vortrefflich ist, vor allem in den leuchtend klaren Fleischtönen den Genesungsprozess der Farbe, oder vielmehr dessen Endergebnis, deutlich zur Anschauung bringt. — Ein langjähriger Verkehr und eine intime Herzensfreundschaft verband Rumpler später mit dem ihm in mancher Hinsicht kongenial veranlagten Pettenkofen, eine Freundschaft, die erst durch den Tod des älteren Meisters aufgelöst wurde. Dem Beispiel Pettenkofens, der eine grosse Abneigung gegen das Ausstellen hatte, mag auch vielleicht die Scheu zugeschrieben werden, mit der sich Rumpler so viele Jahre ganz in sich selbst zurückzog, so dass man ihn nur in wenigen Häusern, in denen seine meist in kleinem Format gehaltenen Bilder zu geniessen waren, aus den 1887 gezeichneten Zierleisten und Randverzierungen zu dem sogenannten „Kronprinzenwerk“ über die österreichisch-

ungarische Monarchie, und durch seine ausübende Thätigkeit als ordentlicher Professor an der Wiener Akademie kannte. Dieser Zeit entsprangen aber sehr viele intime Arbeiten und eine grosse Anzahl fein gestimmter Studien und Bilder, in denen die gesunde malerische Anschauungsweise Pettenkofens zwar auf den ersten Blick erkennbar ist, die aber dadurch an koloristischem Reiz und innerem Wert nichts einbüssen.

Auch bei den „guten Alten“ hat Rumpler zeitweise angeklopft. So erinnert die „Madonna en face“ im weissen Kleid und Haube an Holbeinsche Technik, eine stimmungsvolle Abendlandschaft im Walde mit einem Tümpel an die klare, durchsichtige Tonskala der niederländischen Landschafter der Schule van der Neers. Was aber an diesen sämtlichen Arbeiten auffällt, ist, dass sie sich niemals wiederholen. Ein malerisches Problem wird nur einmal angegriffen und bis zu Ende durchgeführt; dann nicht wieder. So kommt es, dass wir die Vielseitigkeit Rumplers als einen echten und ernsten Schaffensgang, nicht als eine willkürliche Zersplitterung empfinden. Im Sinne der Alten hat er oft gemalt und bekennt sich offen zu ihren Prinzipien in der Anschauung der Natur. „Sie hatten ganz gesunde Augen!“ ist ein Lieblingswort von ihm. Aber darum ist er durchaus noch kein Kopist, und es dürfte schwer halten, einen zweiten Künstler zu finden, der nacheinander so mannigfaltigen Einflüssen zugängig war und diese Einwirkungen doch mit seiner Persönlichkeit zu einer so ausgeglichenen und harmonischen Einheit zu verschmelzen verstanden hat. Wer die Alten nicht als leere Formeln benutzt und den „Geist vorher heraustreibt“, der mag getrost einmal eine Anleihe bei ihnen wagen! Es wird kein totes Kapital sein. — Ein ganz eigenartiges Bild ist die stimmungsvolle Darstellung eines „Fackelzuges in Tachau zur Feier von Kaisers Geburtstag“. Menzel hat derartige Motive noch energischer und sprühender in der Technik gemalt, effektvoller und schöner, harmonischer im Kolorit und einheitlich malerischer in der Behandlung wohl kaum. Man kann lange vor dem Bilde stehen und immer neue meisterhafte Seiten daran entdecken. Die fröhliche Schar der über die Brücke ziehenden Fackel- und Lampionträger ist mit feinem Humor erfasst, und in dem belebten Ganzen glaubt man den Nachtwind zu spüren, der durch die lustigen Ruhestörer gleichsam aufgeschreckt wurde.



Franz Rumpler: Tachauer Au. Bleistiftskizze.



Franz Rumpler: Hirtenkinder. Ölbild.

Ein reizendes kleines Idyll ist die bereits im Jahre 1884 gemalte „Flucht nach Ägypten“. Will man Vergleiche ziehen und Beziehungen finden, so fällt einem Poelenburg ein, dann wieder Adam Elsheimer, und doch ist es wieder verschieden von beiden. In einer klaren, warmen Abenddämmerung sehen wir die heilige Familie unterhalb eines Brückenbogens der schützenden Dunkelheit des Waldes zustreben, wohin ihr ein schwebender Reigen von kleinen Englein, die eine Rosenguirlande tragen, den Weg weist. Josef, mit einer Laterne voran, watet durch einen flachen Bach und zieht den Esel am Zügel nach sich, auf dem die Madonna mit dem schlafenden Kinde sitzt. Oben auf der Brücke gewahrt man bereits die verfolgenden römischen Legionäre, deren Lanzen und Helmzierden über der Brüstung sichtbar werden. Der Durchblick durch den Brückenbogen auf den dahinrieselnden Bach, der wie ein silberner Faden durch die Landschaft zieht und sich in der zarten, duftigen Ferne verliert, ist wunderbar fein empfunden. „Wenn dieser Hintergrund nicht von Rumpler wäre, könnte er von — Lionardo sein“, so dekretirt das rückblickende, wissenschaftliche Urteil des Historikers. Aber muss denn immer rückblickend und historisch kritisirt werden?

Ganz auf einem selbständigen Verhältnis zur Natur stehen Rumplers Arbeiten der letzten Jahre, in denen er, wie jeder echte Künstler in der heimatlichen Erde wurzelnd, aus Tachau und seiner Umgebung geschöpft hat. Es ist ein reiches landschaftliches und figürliches Material, in dem der Charakter des Landes und seiner Bewohner zum Ausdruck gelangt. Zwei Bilder seien hervorgehoben, in denen er das Treiben der böhmischen Wallfahrer schildert; das eine enthält in drei Abteilungen die Darstellung der Vorgänge bei der Wallfahrt nach einem wunderthätigen Gnadenbilde und das andere (vom Jahre 1896) eine Gruppe Frauen und Mädchen auf der nassen Dorfstrasse, wo eben ein Regenschauer niedergegangen ist. Eines der Mädchen stapft mit ihren blossen Füssen und aufgeschürzten Kleidern durch die Wasserlachen zum Brunnen. Die Stimmung des kleinen Kabinettstückes ist „voll Natur und Feuchtigkeit“, und der koloristische Klang, worin die scheinenden hellroten Röcke durch die graue, regnerische Atmosphäre gedämpft werden, ein äusserst vornehmer und erfrischender. In all diesen Sachen liegt etwas von der Liebe zur heimatlichen Scholle und von jener gemütvollen Treuherzigkeit, wie wir sie eher bei Bastien Lepage als bei Pettenkofen finden. Rumpler verschmäht auch nicht, zu „erzählen“, was heute in der modernen Kunst gewöhnlich ängstlich vermieden wird; aus Furcht, unmalerisch oder anekdotenhaft zu erscheinen; er zeigt, dass sich beides, das Malerische und das „Erzählerische“, sehr anmutig vereinigen lässt. Wie hübsch tritt beides in der „Tachauer Bäuerin, jung verheiratet“ hervor, die dem Beschauer glückstrahlend unter

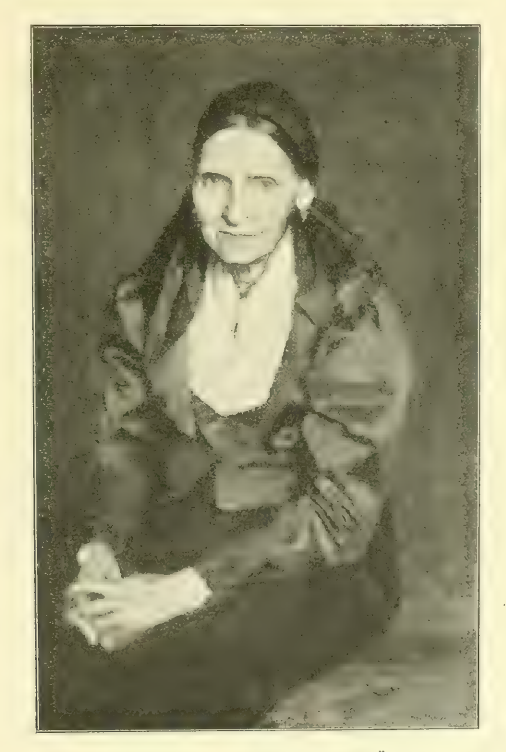


Franz Rumpler: Im Sturme.

ihrer neuen, weissen Haube entgegenlacht! Das Kostüm ist, wie überhaupt die meisten Motive Rumplers, mit einem ausgesprochenen ornamentalen Empfinden behandelt.

Will man das Naive und Innige im Empfinden des Meisters erkennen, so liefern die zahlreichen Aquarelle, Zeichnungen und Skizzen, teilweise in Kreide, oft nur einfach mit Bleistift oder mit der Feder entworfen, reiche Belege. Besonders aus dem Kinderleben hat er reizende Momentaufnahmen gemacht von den Spielplätzen der Kleinen. Eines der intimsten Blätter ist betitelt „Das Wunderkind". In Künstlerkreisen beliebt und bekannt sind Rumplers zahlreiche Karikaturen, darunter Lenbach, Makart, die Familie Charlemont, Huber, Tilgner und auch mehrfache komische Selbstbildnisse. Dieselben haben ihre erheiternde Wirkung bei den geselligen Festen der Wiener Künstlerschar nie verfehlt.

Alles in allem: eine feine und echte Künstlernatur, die sich zur Selbständigkeit hindurchgerungen hat und von der wir noch viel Schönes zu erwarten berechtigt sind.



Franz Rumpler: Meine Mutter. Ölbild.



Ätzung an einer italienischen Rüstung im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

ÜBER DIE ERFINDUNG DER ÄTZKUNST

VON *S. R. KÖHLER*

DURCH Harzens treffliche Abhandlung, welche denselben Titel führt, den ich diesen Bemerkungen vorgesetzt habe,[1]) sollte man meinen, sei die Frage über die Erfindung der Ätzkunst endgültig abgethan. Aber die erwähnte Arbeit erschien schon vor 37 Jahren, und heute reiten nicht nur die Toten, sondern auch die Lebenden schnell. Zwar hat Passavant im ersten Bande seines „Peintre-Graveur",[2]) der freilich auch schon im Jahre 1860 erschien, Harzens Abhandlung — allerdings in der ganzen Glorie der ihm eigentümlichen Ungenauigkeit — angeführt und benutzt; aber was verficht das gegen die Wucht, mit der ein viel neuerer, populärerer Schriftsteller in die Frage eintritt, um mit einem Stosse das ganze schöne Gebäude umzuwerfen? Ich spreche hier von Thausing, dessen Dürer-Buch — schon in zwei Auflagen verbreitet und auch in englischer Übersetzung erschienen — wohl von Hunderten gelesen wird, denen Harzen nicht einmal dem Namen nach bekannt ist, und dessen chevalereske Art ganz danach angethan ist, dem Publikum zu imponiren.

In der angeführten Abhandlung hatte Harzen nachgewiesen, dass die Ätzung auf Eisen und Stahl schon längst bekannt war, ehe sie von speciell sogenannten „Künstlern", d. h. Zeichnern und Malern, zur Herstellung druckbarer Platten benutzt wurde, und zwar wurde sie angewandt, um Waffen und Rüstungsstücke, zuerst wohl nur mit Schrift, später aber auch mit Verzierungen zu versehen. Ferner hatte er fast augenscheinlich klar gemacht, dass Daniel Hopfer in Augsburg schon in den letzten Jahren des 15., oder doch wenigstens in den allerersten des 16. Jahrhunderts geätzte Druckplatten hergestellt hatte.[1]) Harzens Ausführungen passten nun aber nicht zu einer Lieblingstheorie Thausings, und deswegen suchte er sie mit einer geringschätzigen Bemerkung zu beseitigen. Nach Thausing wäre nämlich Dürer der Erfinder der Ätzkunst gewesen — eine Ansicht, die allerdings nicht neu war — und auf diese Behauptung baute er die weitere, dass sein Held, dem er eben gern alle nur möglichen Ehren anthun wollte, auch das Vorätzen beim Kupferstechen erfunden habe. Ich werde gewiss der letzte sein, Dürer in irgend einer Weise Abbruch thun zu wollen, muss aber dennoch bemerken, dass auch diese Behauptung — gleichwie die daran geknüpften kuriosen Auseinandersetzungen über Dürers Entwicklung als Stecher — eben nur Behauptung ist. Doch diese Sache gehört nicht hierher.[2])

1) „Über die Erfindung der Ätzkunst." Von E. Harzen. In Naumanns „Archiv für die zeichnenden Künste", 5. Jahrg., 1859, S. 119—136.

2) S. 366 u. ff.

1) Nebenbei sei hier bemerkt, dass auch der berühmte englische Radirer Sir Francis Seymour Haden, allerdings viel später, ganz unabhängig von Harzen und ohne irgend welche Kenntnis der einschlägigen Litteratur, zu dem Schlusse gekommen ist, dass die Waffenschmiede, resp. die Ätzmaler, die Ätzung vor den Malern und Stechern gekannt und verwandt haben. Siehe „The relative claims of etching and engraving to rank as Fine Arts", London 1883, p. 25.

2) Ich verweise auf das, was ich über diese Frage an anderer Stelle gesagt habe, nämlich auf S. XIII u. ff. der Einleitung zu dem Katalog der Dürer-Ausstellung, welche

Was Dürers angebliche Erfindung der Ätzkunst anlangt, so wird es am besten sein, Thausings Ausführungen hier wörtlich wiederzugeben. „So weit wir bisher in der Frage unterrichtet sind," sagt er,[1]) „ist Dürer der Erfinder der Ätzkunst oder Radirung. Die Ansicht Harzens, dass Daniel Hopfer von Augsburg die Kunst des Ätzens von lombardischen Waffenschmieden erlernt und nach Deutschland gebracht, dass ferner Dürer auf einer gar nicht beglaubigten Reise nach Augsburg im Jahre 1515 die Technik kennen gelernt habe, ist durch nichts unterstützt. Dürer kommt nachweislich erst 1518 nach Augsburg, und die Annahme, als hätten die Hopfer, die ja Dürer zu kopiren pflegen, und Hans Burgkmair früher als er auf Eisen radirt, entbehrt aller Begründung. Dagegen versichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, dass es keine geätzten Rüstungen giebt, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre. So lange also keine stichhaltigeren Einwürfe vorgebracht werden, bleibt wohl Dürern die Ehre der Erfindung zugesichert."

Wem Harzens Abhandlung bekannt ist, dem müssen beim Lesen dieser Stelle die Augen übergehen. Einmal klammert sich Thausing an ein paar nebensächliche Folgerungen, die Harzen aus den beigebrachten Thatsachen zieht, und widerspricht diesen Folgerungen, ohne die Thatsachen selbst zu berücksichtigen. Ob es richtig oder falsch sei, dass Daniel Hopfer die Ätzkunst von lombardischen Waffenschmieden und Dürer sie wieder von ihm erlernt habe, thut nichts zur Sache. Harzens Schlussfolgerung aber, dass die Hopfer früher als Dürer auf Eisen radirt haben, entbehrt keineswegs „aller Begründung". Thausing überführt sich selbst der Flüchtigkeit, wenn er in demselben Satze Harzen sagen lässt, auch Hans Burgkmair habe schon vor Dürer auf Eisen radirt. In Harzens Essay ist nichts derart zu finden, wohl aber ist darin der Beweis, dass Daniel Hopfers Porträt des Kunz von der Rosen spätestens in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts geätzt worden sein muss, mit zwingender Gewalt geführt. Diesen Beweis hier wiederzugeben erlaubt der Raum nicht. Wer sich dafür interessirt, kann ihn leicht im Original nachlesen.[2])

Noch schlimmer steht es mit dem zweiten Teile des angeführten Passus: „Dagegen versichern mich erfahrene Kenner des betreffenden Antiquitäten-Gebietes, dass es keine geätzten Rüstungen giebt, deren Herstellung vor das Jahr 1520 zu setzen wäre." Bei dieser Aussage müssen wir uns ein wenig länger aufhalten. Zunächst sei bemerkt, dass es sich nicht allein um „Rüstungen" handelt, sondern überhaupt um Ätzung auf Metall. Sodann — wer sind diese „erfahrenen Kenner"? Kein Gerichtshof lässt ungenannte Zeugen zu, und wenn nun gar auf der entgegengesetzten Seite gewichtige Stimmen von anerkannter Autorität sich hörbar machen, so dürfte die Sache wohl verloren sein. Allerdings hatten sich die Stimmen, von denen ich hier speciell spreche, zur Zeit als Thausing schrieb, noch nicht vernehmen lassen. Zwar waren schon von Harzen, und nach ihm von anderen, eine Anzahl von geätzten Waffen u. s. w. namhaft gemacht worden, die ich weiter unten noch des näheren anzuführen Gelegenheit haben werde, aber ihre Beweiskraft zu Gunsten Harzens stützte sich hauptsächlich auf „circumstancial evidence", auch war, so viel ich weiss, noch keines dieser Stücke publizirt worden — sicherlich nicht im Zusammenhange mit der Frage, welche uns hier beschäftigt. Der Zweck dieses Aufsatzes ist es nun, die neueren Zeugenaussagen zur Geltung zu bringen und wenigstens einige der einschlägigen künstlerischen Dokumente durch beigefügte Reproduktionen allgemeiner bekannt zu machen.

Bei einem Besuche des historischen Museums in Dresden, im Oktober 1895, fiel mir sofort ein schönes geätztes Schwert in die Augen, und der Direktor des Museums, Herr Max von Ehrenthal, war so freundlich, mich noch auf einige andere Stücke aufmerksam zu machen. Der Güte des genannten Herrn verdanke ich auch die photographischen Aufnahmen, welche den beigegebenen Illustrationen zu Grunde liegen,

vom 15. November 1888 bis 15. Januar 1889 im Museum of Fine Arts, in Boston, U. St., statt fand, und darnach in „A chronological catalogue of the engravings, dry-points and etchings of Albert Dürer. New York, Grolier Club 1897" ebenfalls in der Einleitung, p. XXXI u. ff.

1) Thausing, „Dürer", 2. Aufl., Leipzig 1884. Bd. 2, S. 69.

2) Ein Exemplar einer der beiden italienischen Nachbildungen dieser Radirung (von denen sich Abdrücke, wie das auch schon Harzen berichtet, im British-Museum befinden), ist im Besitze einer Kunstfreundin und Sammlerin in Boston, Frau Kingsmill Marrs. Es ist die Version mit der Inschrift: „Liō victoriosiss^{mo} Capitaneo zenerale de larmata del ser^{mo} Re de Spania." Man kann sich mit Harzen nicht genug wundern, wie es überhaupt je möglich war, diese protzige Gestalt in deutscher Landsknechttracht für das Konterfei eines spanischen Granden auszugeben! Nach diesen Stichen zu urteilen, kann in der That „der grosse Kapitän" Venedig nie besucht haben, denn sonst würde wohl der unternehmende Verleger nicht so frech gegewesen sein. So aber dachte besagter Verleger wahrscheinlich, „je fremdartiger desto besser für den volkstümlichen Verschleiss!" Passavants Unzuverlässigkeit tritt fast lächerlich zu Tage in der Art und Weise, wie er von diesen beiden Blättern spricht. Er nennt sie „deux portraits à l'eau forte", und widerlegt dann Harzens angebliche Ansicht, dass sie „travaux italiens à l'eau forte", vielleicht aus dem 15. Jahrhundert seien. Von alledem ist in Harzens Abhandlung kein Wort zu lesen. Die Blätter sind dorten nur erwähnt — ohne irgend welche Angabe der Technik — um zu beweisen, dass Hopfers Ätzung jedenfalls vor dem Jahre 1507 ausgeführt worden sein müsse.

sowie die Erklärungen, die ich hier beifüge. Die Gegenstände sind natürlich zu gross, um sie ganz reproduziren zu können. Es sind daher nur diejenigen Teile zur Wiedergabe gewählt worden, auf welche sich die annähernde Datirung stützt.

Die nebenstehenden Abbildungen sind Teile eines Schwertes, welches im Katalog des Museums [1]) wie folgt beschrieben ist: „Prunkschwert, der Knauf und die Parirstange aus Eisen, gravirt und vergoldet, der übrige Teil des Griffes aus gravirtem Messing und Hornauflage; auf der italienischen Klinge mit nebenstehender (d. h. im Katalog nebenstehender), vielleicht Brescianer Marke, sind zwischen gotischen Ornamenten wiederholt die Worte „in eternum" zu lesen; nahe der Angel ist auf der einen Seite das Wappen der Gonzaga, auf der andern eine Hirschkuh, die nach der Sonne emporblickt, eingeätzt. Letzteres Bild war Symbol einer Barbara von Gonzaga, welche 1474 den Grafen Eberhard im Bart von Württemberg heiratete. Es dürfte mithin das Schwert ein Geschenk dieser Fürstin an ihren Gemahl gewesen und durch die erste Gemahlin des Kurfürsten Johann Georg I., Elisabeth von Württemberg, vermählt im September 1604, gestorben im Januar 1606, nach Dresden gelangt sein." Dieser Beschreibung ist noch hinzuzufügen, dass Herr von Ehrenthal der Ansicht ist, die Ätzung auf dieser italienischen Klinge dürfte von deutscher Hand ausgeführt worden sein. Figur a zeigt das erwähnte Wappen der Gonzaga auf der einen Seite der Klinge, Figur b auf der andern Seite am unteren Teil neben einem Baume die nach der Sonne schauende Hirschkuh. Dass diese Verzierungen geätzt und nicht etwa gravirt sind, unterliegt nicht dem geringsten Zweifel. Das Schwert stammt aus dem alten Bestande des Museums.[1])

a



b

a. u. b. Ätzungen an einem italienischen Prunkschwerte im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

Noch interessanter aber, und künstlerisch weitaus bedeutender, sind die Teile eines italienischen Harnisches, die früher der Sammlung des Herrn Stadtrat Richard Zschille in Grossenhain angehörten. Die Figur auf S. 30 veranschaulicht den Ätzstreifen am oberen Teile des Bruststückes, die Figur auf S. 33 den Mittelstreifen auf dem Rückenstücke. Herr von Ehrenthal datirt diese Arbeiten um 1500 und ist der Ansicht, dass die Ätzung wahrscheinlich von Ercole de Fideli (auf den weiter unten zurückzukommen sein wird) sei. Ohne tiefer auf Stilfragen einzugehen, darf man wohl getrost behaupten, dass der Charakter der italienischen Frührenaissance in dem Bildschmucke unverkennbar ist. Er erinnert sofort an die schönen Holzschnittillustrationen in den italienischen Büchern dieser Epoche. Auch hier ist ein Zweifel, die Technik betreffend, absolut ausgeschlossen. Wir haben es ohne alle Frage mit Ätzung zu thun.

Endlich sei noch zweier deutscher Landsknechtschwerter Erwähnung gethan, Nr. 155 und 156 des Nachtrags zur Beschreibung des Königl. Historischen Museums, welche Herr von Ehrenthal zuerst in dem Vorrate des Museums entdeckt und zur Ausstellung gebracht hat. Die Ätzung auf einem derselben — ebenfalls technisch unverkennbar — ist in der Figur auf

1) Nachtrag zur Beschreibung des Königl. Historischen Museums zu Dresden von Max von Ehrenthal, Direktor des Königl. Historischen Museums und der Königl. Gewehrgalerie. Dresden 1893. S. 10, Nr. 37.

1) Siehe „Nachtrag", S. 3.

S. 34 ersichtlich. Als Zeit nennt Herr von Ehrenthal 1510 bis 1520. Die Verzierungen bieten ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sie die Initialen A G zeigen. Herr von Ehrenthal schliesst daraus auf Albert Glockendon von Nürnberg, auf welchen, früher wenigstens, auch die Kupferstiche getauft wurden, welche diese Bezeichnung tragen. Dass der hier in Betracht kommende Ätzmaler und der erwähnte Kupferstecher — dessen Identifizirung mit Glockendon übrigens längst fallen gelassen worden ist — identisch seien, ist nun freilich nicht wahrscheinlich. Herr Professor Dr. Lehrs, wohl der eingehendste Forscher auf dem Gebiete des ältesten deutschen Kupferstiches, versichert mich, dass dieser Stecher als Kopist nur nach Schongauer gearbeitet habe — er wird also kaum bis zu der Epoche gelebt haben, welcher diese Schwerter zugewiesen werden. Das schliesst aber nicht die Möglichkeit aus, dass der berühmte Illuminist, der für den Kurfürsten Erzbischof Albrecht von Mainz thätig war, einem Waffenschmiede vielleicht auch als „Ätzmaler" behilflich gewesen sein könnte.

So schlagend nun aber auch die oben angeführten Beispiele aus künstlerischen oder stilistischen Gründen sein mögen, so ermangeln sie trotzdem immer noch der absolut feststehenden Datirung — mit andern Worten, auch ihre Aussagen sind nur „circumstancial evidence". Da kommt uns nun der schon genannte Ercule de Fideli zu Hilfe. In Charles Yriarte's interessantem Buche „Autour des Borgia" [1]) ist der ganze dritte Teil dem Schwerte des Caesar Borgia gewidmet, welches den genannten ferraresischen Waffenschmied zum Verfertiger hat. Dass die Verzierungen dieses berühmten Schwertes — „la reine des épées" — geätzt sind, unterliegt wiederum, nach allem, was Herr Yriarte beibringt, nicht dem geringsten Zweifel. Aber auch die Datirung ist ausser Frage, trotzdem das Schwert selbst kein Datum aufweist: — 1494 bis 1498, „c'est la date approximative de l'exécution", sagt Herr Yriarte.[2]) Natürlich ist es auch hier unmöglich, die Beweisführung wiederzugeben, und ich muss daher auf das Buch selbst verweisen.

Dass Thausings anonyme „erfahrene Kenner" nach dem Gesagten nicht mehr mitsprechen dürfen, versteht sich von selbst.

Ich erlaube mir hier noch die Daten und Thatsachen, welche mit der Erfindung der Ätzkunst in Verbindung gebracht worden sind — ohne freilich Vollständigkeit garantiren zu wollen — zusammenzustellen und, wo es nötig ist, kurz zu beleuchten.

Um 1431. Rezepte zum Ätzen auf Eisen finden sich in einer Handschrift der Bibliothèque Nationale



Geätzter Mittelstreifen auf dem Rücken eines Harnisches im Kgl. Historischen Museum zu Dresden.

1) Charles Yriarte, „Autour des Borgia", Paris 1891. Den Hinweis auf dieses Buch verdanke ich ebenfalls Herrn von Ehrenthal.

2) A. a. O., S. 151.

zu Paris, von Maître Jehan le Bègue, der im Jahre 1431 als Licenciat und Greffier der Königlichen Münze zu Paris genannt wird.[1])

Nach 1474. Um diese Zeit wäre, nach Herrn von Ehrenthal, das geätzte, oben beschriebene Schwert in Dresden zu setzen.

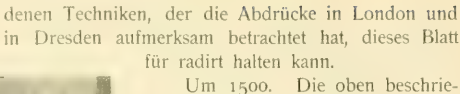
Meister W A, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. Dass man diesen niederländischen Meister, mit Passavant,[2]) als den ältesten bekannten Radirer anzusehen habe, ist ausser aller Frage. Er hat die Ätzkunst nicht gekannt. Dieser Ansicht stimmt auch Herr Professor Dr. Lehrs in seinem schönen Werke über diesen Meister bei.[3])

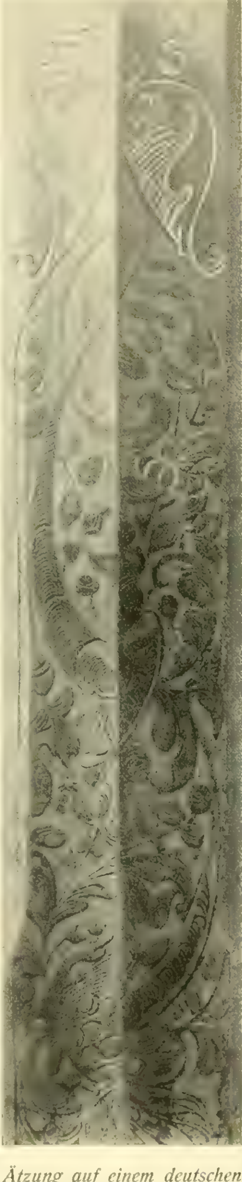
Um 1479. Recepte zum Ätzen auf Eisen finden sich in Ms. Sloane 416, im British Museum, ungefähr vom Jahre 1479, geschrieben von einem Minoritenbruder in Venedig.[4])

1488 bis 1506. Eine Anzahl Dolche, sogenannte Ochsenzungen, im Museum zu Bologna, sind mit eingeätzten Figuren, Arabesken und Wahlsprüchen verziert. Das Wappen des Giovanni Bentivoglio, welches sie tragen, macht es wahrscheinlich, dass sie zwischen 1488 und 1506 angefertigt wurden.[5])

1494 bis 1498. Wie oben erwähnt, die Zeit der Entstehung des Schwertes des Caesar Borgia.[6])

1496. Der „Pabstesel“ mit diesem Datum.[7]) Ganz abgesehen von allen andern Zweifeln, die an diesem Blatte hängen, ist es aus der Geschichte der Ätzkunst schon deswegen zu streichen, weil es ein unverkennbarer Stich ist. Schon Harzen[8]) spricht das klar aus. Es ist ganz unbegreiflich, wie jemand mit Ansprüchen auf irgend welche Kenntnis der verschiedenen Techniken, der die Abdrücke in London und in Dresden aufmerksam betrachtet hat, dieses Blatt für radirt halten kann.





Ätzung auf einem deutschen Landsknechtschwert im Kgl. Histor. Museum zu Dresden.

Um 1500. Die oben beschriebene Rüstung in Dresden.

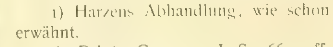
Um 1500, jedenfalls vor 1507. Daniel Hopfers radirtes Porträt des Kunz von der Rosen.[1])

1507. Nach Passavant träte hier Hans Baldung Grien ein. Zwar erwähnt er denselben gar nicht in seiner Abhandlung „Sur l'invention de la gravure à l'eau forte“,[2]) aber dennoch führt er in dem Artikel über ihn[3]) zwei „Radirungen“ von diesem Künstler an, deren eine, Nr. 3, „Der lüsterne Alte mit dem Mädchen“, 1507 datirt ist. Wäre diese Angabe zuverlässig, so läge hier ein sehr interessantes Faktum vor, denn alsdann wäre diese Griensche „Radirung“ das älteste bis jetzt bekannte, mit einem Datum versehene Blatt derart. Passavants Angabe ist jedoch irrig — das Blatt ist ganz unzweifelhaft eine Arbeit des Stichels. Selbst in einer Photographie danach, die ich der Güte des Herrn Dr. G. Pauli in Dresden verdanke, ist der Charakter klar ausgeprägt. Auch Herr Dr. Eisenmann, der in seinem Artikel über Grien in Meyers „Künstlerlexikon“[4]) sich eingehend mit diesem Blatte beschäftigt, spricht von ihm als von einem Stiche.

Gegen 1509. Rezepte zum Ätzen auf Eisen finden sich ferner in einem Manuskripte der Bibliothek des Instituts zu Bologna, geschrieben von einem Minoritenbruder Luc. Pacioli, der gegen 1509 in Venedig starb.[5])

1510 bis 1520. Die oben beschriebenen zwei deutschen Landsknechtschwerter.

1513. Die Ehre, die älteste bis jetzt bekannte *datirte* Radirung zu sein, gebührt einem Blatte von Urs Graf, „Ein Mädchen, welches sich das Bein wäscht“, auf dem die Jahreszahl



1) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.
2) „Peintre-Graveur“, I, S. 369.
3) Max Lehrs „Der Meister W A“, Dresden 1895, S. 3.
4) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.
5) Harzen, a. a. O., S. 121.
6) Yriarte, a. a. O., S. 151.
7) Siehe Max Lehrs, „Wenzel von Olmütz“, Dresden 1889, S. 75, Nr. 66, und Konrad Lange, „Der Papstesel“, Göttingen 1891.
8) A. a. O., S. 122, Anmerkung 10.

1) Harzens Abhandlung, wie schon erwähnt.
2) „Peintre-Graveur“, I, S. 366 u. ff.
3) „Peintre-Graveur“, III, S. 319.
4) Bd. II, S. 625, Sp. 1 und S. 630, Sp. 1, Nr. 3.
5) Harzen, a. a. O., S. 124 und 125.

1513 steht. Merkwürdigerweise ist dieses Blatt bis jetzt — als Dokument in der vorliegenden Frage — vollständig ignorirt worden, obgleich es schon von His in seinem Verzeichnis der Werke Urs Grafs[1]) aufgeführt wird. Ich verdanke die Kenntnis desselben Herrn Geheimrat Dr. Lippmann, der es auch durch die Reichsdruckerei hat reproduziren lassen. Durch diese Arbeit hat sich das genannte Institut abermals ein grosses Verdienst um die Geschichte der vervielfältigenden Künste erworben. Denn erst durch derartige Reproduktionen wird das vergleichende Studium seltener Blätter auch denen möglich gemacht, die nicht in der Lage sind, sich regelmässig der Bequemlichkeiten zu bedienen, welche die grossen europäischen Kabinette bieten.

1515. Im Musée d'Artillerie zu Paris befindet sich eine medicäische Rüstung, datirt 1515, bedeckt mit Ornamenten, deren vorzügliche Ausführung, nach Harzen,[2]) bereits eine fortgeschrittene Entwicklung der Ätzkunst beurkundet.

1515. Hier nun setzt erst Dürer ein. Das älteste Datum, welches sich auf seinen sechs Radirungen findet, 1515, tragen die beiden Blätter B 19, „Christus auf dem Ölberge", und B 22, „Der sitzende Schmerzensmann".

1) Zahns „Jahrbücher für Kunstwissenschaft", 6. Jahrg., S. 146, Nr. 8.
2) A. a. O., S. 121.

Der Kuriosität halber sei hier noch ein viel älteres Beispiel von Ätzung erwähnt. Harzen[1]) spricht die Vermutung aus, dass die Alten vielleicht schon die Ätzung gekannt haben mögen. Bei einem Besuche im Louvre, im Mai 1895, fiel mir ein sogenannter etruskischer Spiegel auf, dessen technischer Charakter sich total von dem anderer Objekte derselben Gattung unterschied. Es ist dies das Stück, welches die Nr. 126 trägt. Alle anderen ähnlichen Arbeiten in demselben Schaukasten sind unverkennbare Gravirungen. Von ihnen unterscheidet sich das betreffende Stück nun freilich nicht, wie Harzen von der Kircherschen Cista meint, durch „eine eigentümliche Leichtigkeit und Freiheit, die an Ätzung erinnert", sondern eher durch das Gegenteil. Der Verfertiger dieses Spiegels war augenscheinlich nicht mit dem Ätzverfahren vertraut, und seine Arbeit ist daher zerfressen und ungleich. Leider wurde ich erst am Tag vor meiner Abreise auf dieses Stück aufmerksam und konnte daher keine weiteren Nachforschungen anstellen. Übrigens hat auch dieses wohl bis jetzt älteste bekannte Beispiel von Ätzung auf Metall mit der Erfindung der Herstellung von druckfähigen Platten auf chemischem Wege nichts zu thun. Aber interessant ist es immerhin.

1) A. a. O., S. 135.

SKANDINAVISCHE KUNST

VON *HENRIETTE MENDELSOHN*

II.

Die Malerei.

EIN grosser Teil der Figurenbilder ergiebt eine historische Übersicht. In Düsseldorfer Manier ist das Familienbild von *Fagerlin* während *Hellquists* Mönche, die Blumen begiessen, sich an Grützner anlehnen, ohne dessen Humor zu besitzen. *Thure Cederström*, der sogar seinem Wohnsitz nach Münchener geworden ist, sandte „Mönche die einen Globus betrachten". *Georg von Rosen* steht im Historienbild ganz auf deutschem Kaulbach-Pilotyschen Boden. Reminiscenzen an Makart enthält *Kronbergs* grosses Bild „Der Frühling", und ein kleines bedeutenderes Aquarell aus der Fürstenbergschen Galerie.

Gustav Cederström ist der populärste Geschichtsmaler Schwedens. Von seinen grösseren Bildern ist die „Heilsarmee" aus dem Göteburger Museum bekannt. Sein neuestes Bild „Der 30. November 1718" stellt Karl den Zwölften dar, wie er von einem Laufgraben aus der nächtlichen Beschiessung von Friedrichshall zuschaut. Das stimmungsvollste der drei Bilder ist wohl die an der Leiche des Königs eingeschlafene Leibwache „Leichenwacht in Tistedulen".

Der 1887 verstorbene *Birger* giebt in seinem einst vielbewunderten Bild „Toilette" (1880), eine vorzügliche Reminiscenz an *Stevens*, und *Georg Paulis* „Krankenbett" (1885) bekundet Einflüsse von Israels.

Oesterlind, *Salmson*, und *Hagborg* sind in ihrer Gesamtthätigkeit völlig Pariser geworden.

Wenn man von schwedischer Kunst im Auslande spricht, nennt man zuerst *Zorn* und *Liljefors*.

Zorn ist ebenso wenig der Typus französischer Kunst wie ausgesprochen schwedischer. Wenn man durchaus darauf versessen ist, eine Persönlichkeit in

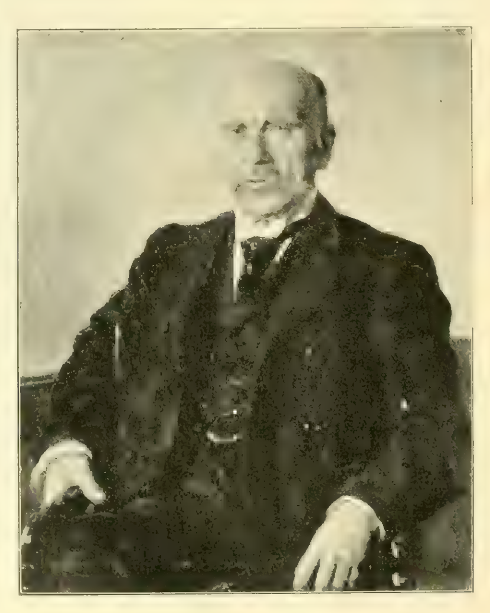


B. Wegmann: Bildnis des Geh. Legationsrates Vedel.

nationale Bestandteile zu zerlegen, so könnte man die virtuose Technik als Errungenschaft französischer Schulung, die charakteristische Auffassung als den angeborenen Sinn des Skandinaviers betrachten. Man hat in neuester Zeit Zorn den Vorwurf einer Kunst gemacht, die allzu chic sein will. Angesichts der reichhaltigen Ausstellung gewinnt man den Eindruck, dass der Name Zorn für unsere Kunstepoche — nicht für sein Land allein — den höchsten vollendetsten Ausdruck der realistisch-impressionistischen Richtung bedeutet. Zorns Kunst bedeutet ein Stück Geist unserer Zeit — das pulsirende Leben in seinen wesentlichen Bedingungen zu erhaschen, zu verdichten. Den Kern der modernen Erscheinung mit höchster Beherrschung der Kunstmittel gegeben zu haben, ist Zorns künstlerische That. — Zorn vertritt nicht eigentlich den Kolorismus in der Kunst. Manche seiner Werke, z. B. „Die Frau, die sich abtrocknet", scheinen nur mit vier Farben, etwa schwarz, weiss, lichtem Ocker und Zinnober gemalt zu sein. Zorn legt sein Hauptgewicht auf die Zeichnung und die Valeurs. Die schwierigsten Beleuchtungsprobleme bringt er mit einer stets einfachen Farbenskala zum Ausdruck. In seiner „Boulevardscene", schreitet die berühmte rote Demi-monde-Dame, halb taumelnd, scharf vom elektrischen Licht beleuchtet, die Boulevards dahin. Ausser der vollendeten Wiedergabe des Lichteffektes ist hier in der Charakterisirung des perversen Chic's ein Kulturbild gegeben — rein künstlerisch, ohne jede aufdringliche lehrhafte Tendenz.

Im „Toast" führt Zorn uns in die Gesellschaft schwedischer Geisteselite „Idun" ein. Im Hintergrund am langen Tisch sitzen die angeregten Gäste. Der eigentliche Träger des Bildes ist der geistvolle weisshaarige Sprecher, der sich eben zum Trinkspruch erhoben hat. Das Bild bedeutet schlechthin dessen Porträt. Der Hintergrund desselben ist nicht das gebräuchliche, stilllebenartige Beiwerk, welches die Thätigkeit des Helden symbolisiren soll. Zorn stellt die Persönlichkeit dar, indem er die menschliche Gesellschaft selbst, in die sie gehört, als illustrirendes Beiwerk giebt.

Zu Zorns grossen Meistereigenschaften gehört sein feines Gefühl, ein Bild abzugrenzen, den Standpunkt für dasselbe zu wählen. Er ist nie banal und nie gesucht. Im „Toast" ist ein so naher, beinahe photographischer Standpunkt gewählt, dass die vordere Hand der Figur bedeutend gegen die andere vergrössert erscheint. Dadurch wird die Hauptfigur dem Beschauer räumlich nahe gerückt. Die Vorzüge Zornscher Technik und Zornscher Anordnung zeichnen auch das Selbstporträt des Meisters aus, das sich von einem Atelierhintergrund abhebt, in welchem ein weibliches Aktmodell sich ausruht. Der Maler hat sich hier mehr als der urgesunde Sohn Dalarnes auf-



Erik Werenskiold: Bildnis des Professors Schoenberg.



Br. Liljefors: Seeadler.

gefasst, nicht als Künstler mit dem beseelten Blick, der seine Zeit erfasst — selbst ein Kind seiner Zeit, ihrer höchsten Kultur.

„Nach dem Bade“, ein weiblicher Akt im Interieur, im Begriff sich abzutrocknen, giebt noch einmal zusammengedrängt eine Übersicht über Zorns Vorzüge. Es ist kein symbolistisch transcendental verklärter Mädchenleib, kein akademischer griechisch-proportionirter Grazienkörper. Es ist der rundliche Akt einer Frau mit etwas kurzen Beinen, ein zu uns gehöriges menschliches Wesen, keine künstliche Ateliergeburt. Wie aber ist der Körper gezeichnet und gemalt! Man fühlt das pulsirende warme Leben in der einfachen Bewegung des Abtrocknens — ohne jeden Kontur in breitester malerischer Behandlung förmlich hingefegt. Beinahe ohne Farben, aber welche Leuchtkraft! Welche Modellirung in der Behandlung des hellen Körpers, der sich von einem noch lichteren Fenster schwellend abhebt!

Das Aquarellporträt eines Herrn, von 1885, repräsentirt die Anfangsepoche des Malers, der bis zum Jahre 1887 lediglich als Aquarellist bekannt war. Wir kennen aus den verschiedenen Galerien die damalige Art des Meisters, eine spitze, sorgliche, oft noch ängstliche Formwiedergabe mit den Vorzügen einer packenden Charakteristik. Und charaktervoll ist Zorn geblieben, sowohl in der objektiven Wiedergabe des Persönlichen wie als subjektive Persönlichkeit selbst. Naturalist vom Scheitel bis zur Sohle ist er innerlich stets derselbe. Nur mit grösserer Beherrschung der technischen Mittel imitirt er die Natur nicht mehr ängstlich, sondern schreibt in grossen Zügen die Quintessenz der modernen Erscheinungswelt.

Man hat einen gewissen äusseren Grund, Zorns Altersgenossen *Bruno Liljefors* einen specifisch schwedischen Künstler zu nennen. In Schweden hat er — fast ein Autodidakt — studirt und der schwedischen Heimat sind die Motive seiner Bilder entnommen. Auf ihn wie auf die ganze gleichzeitige Künstlergeneration hat die japanische Kunst stark gewirkt. Einige Aquarelle, Vogel- und Katzenstudien dieser frühesten Zeit belegen in Stockholm diese Jugendepoche. Aber



A. Zorn: Boulevardscene.

bald überwindet Liljefors das sichtbare Anlehnen an irgend eine Richtung. Er nimmt die Errungenschaften moderner Freilichtmalerei in seine Bilder auf und verliert immer mehr die Sprödigkeit und Härte seiner früheren Vortragsweise. Die Münchener Ausstellung von 1888 und noch mehr die von 1892 haben Liljefors uns bereits als den Meister gezeigt, der er heute ist: einer der grössten Charakteristiker des Naturlebens in technisch und koloristisch vollendeter Form. Er erfasst nicht nur das Tier in der Individualität und Bewegung, sondern stets im malerischen Einklang mit der umgebenden Natur. Seine Bilder haben etwas Naives, Unmittelbares. Sein Jäger, der im dämmernden Walde spähend umherschleicht, ist ein Meisterwerk fein beobachteter Charakteristik und frischen Naturempfindens — so wahr und echt, und doch so künstlerisch vollendet wie eine Skizze aus dem Tagebuche eines Jägers von Turgenjew. Ausser dem „Jäger“ hat Liljefors eine Anzahl älterer Tierbilder nach Stockholm gesandt, so die lebensgrossen Drosseln, die auf einem Baumstamme in Abendstimmung sitzen von 1891, ein farbenfreudiges Bild plätschernder Enten von 1894 und das melancholische Einsiedlerporträt eines Uhus von 1895. Liljefors ist aber auch durch zwei neue Werke in Stockholm vertreten. Die eine Tafel zeigt uns das lebensgrosse Bildnis eines Schwanenpaares; in stiller Majestät schwimmen sie auf dem schilfbewachsenen See, in welchem sich die letzten Strahlen der Abendsonne glühend spiegeln. In seiner gesättigten, gedämpften Farbenpracht und weichen Behandlung atmet das Bild einen tiefen Frieden aus.

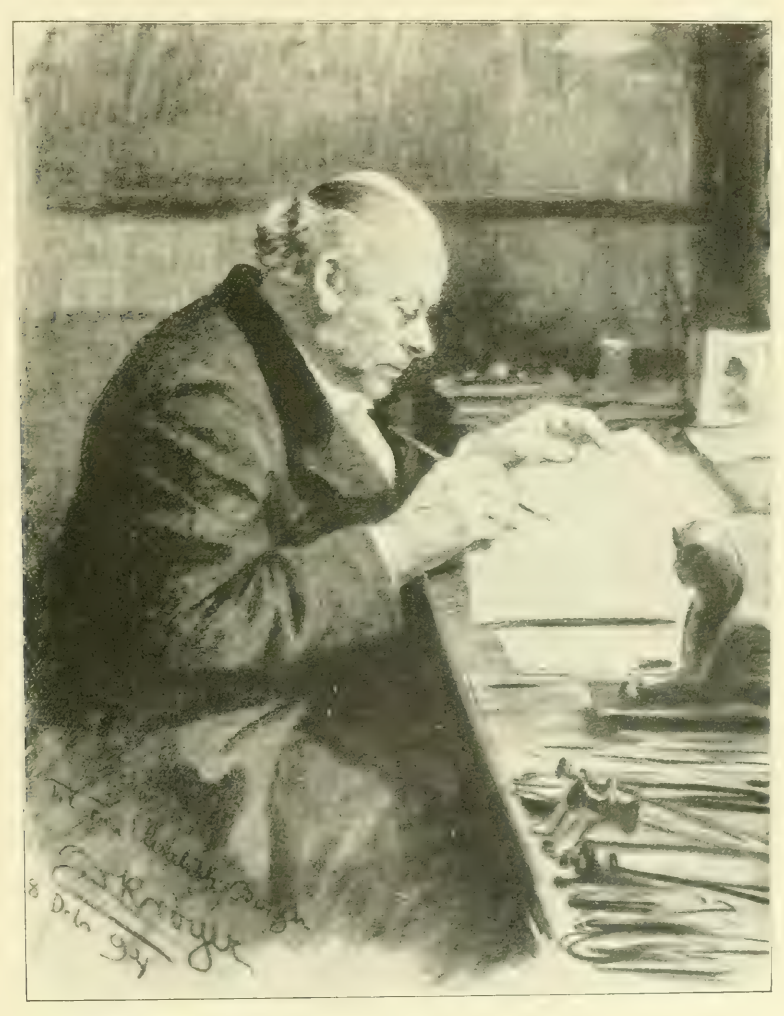
Das andere Werk führt uns in den Kampf ums Dasein „Ein Paar Seeadler, die ihre Beute zerfleischen“. Der bewölkte Himmel, die Meereswogen und das königliche Vogelpaar sind zur feinsten Harmonie in Grau abgetönt, die düstere Farbenstimmung wie die etwas härtere Technik aufs vollendetste der Charakteristik des Gegenstandes angepasst. Beide Bilder sind grosse heroische Gesänge und zeigen sowohl in der kraftvollen Behandlung des Materials wie in der Beobachtung der Tierwelt und den intimsten malerischen Eigenschaften Liljefors auf der Höhe seiner Kunst.

Während Zorn und Liljefors Naturalisten von reinstem Wasser sind, stossen wir in *Ernst Josephson* auf einen Künstler, der bereits zu einer Zeit den Schritt ins Zauberland der Poesie that, als man noch in Schweden dem Naturalismus huldigte. Er predigte bereits den Kolorismus, als man in seiner Heimat in dem übertriebenen kreidigen Ton der neu-



Thesleff: Spiegelbild.

entdeckten Freilichtmalerei das einzige Heil erblickte. Das ist Josephsons hunsthistorische Bedeutung — sein Bild „Strömkarlen“ seine grundlegende und unübertroffene That. In Josephson kündigen sich bereits dingung erkannte, so lag darin nicht allein eine künstlerische Gefühlsoffenbarung, sondern eine naturalistische Notwendigkeit für den Norden. Der silberige Dünenton der mitteleuropäischen Küstenländer wird auf



F. S. Kroyer: Porträt. Kreidezeichnung.

alle die Elemente an, welche die neueste Richtung kennzeichnen. Er greift in seinen Studien und seinen Werken bewusst auf die alten Meister zurück. Er betont die Stimmung, das musikalische Element. Und wenn Josephson die Farbe als malerische Grundbe- skandinavische tiefe Farbenglut übertragen eine konventionelle Lüge. Die Ausstellung giebt ein ziemlich vollständiges Bild von Josephsons Persönlichkeit. Gleich Zorn ist er ganz Kosmopolit. Aber nicht nur aus dem modernen Frankreich und Spanien hat er seine

An[illegible] er greift auch an die Meister verflossener Jahrhunderte an. Aber mehr noch als Rembrandts etwas monochrome Anschauung, die sich nicht mit Josephsons farbenfreudiger Natur deckte, mussten ihn die Venezianer, besonders Tizian, beeinflussen. „David und Saul“ und besonders das ganz an Tizian sich anlehnende kleinere Bild „Faun und Bacchantin“ dienen hierfür als Beleg. Im Goldton des Gobelinhintergrundes seines „Porträts des Landschafters Skanberg“ finden wir Anklänge an alte Meister, während in der Erfassung des Individuums sich bereits Josephsons eigene Begabung für scharfe Charakteristik verrät. Im „14. Juni“ und in der „spanischen Tänzerin“ giebt Josephson zwei Bilder voll gesättigter Farbe und bewegten Volkslebens. Ausser dem bereits erwähnten Porträt von Skanberg belegen drei Frauenporträts Josephsons Begabung für individuelles Leben. Das eine, ein in scharfer Konturmanier ausgeschnittenes, fast ägyptisches Profil — noch heute nach zwölf Jahren von frappirender Ähnlichkeit! —, das zweite eine behäbige Dame von orientalischem Typus, welche sich von einem tiefblauen Interieur abhebt. Ein distinguirtes Stimmungsbild ist das Porträt einer sitzenden jungen Frau, der die Arbeit entglitten ist. So verschieden Josephson in der Auffassung ist, so verschieden ist er auch in seiner Technik. Mit feinem Pinsel sind die „Spanische Tänzerin“ und die Porträts der Frau Rubenson und Marcus gemalt. An die flotte, breite Pinselführung des Franz Hals gemahnen die „Schmiede“. Welche Kraft der Behandlung und welche grössere Kraft des Ausdruckes! Ein paar lebensgrosse spanische Hünengestalten, die ganz en face uns anlachen — etwas seitlich im Bilde eine weibliche lachende Figur. Welche Kunstvollendung in diesem dreifach individualisirten Lachen! Kraft und Lebensfreudigkeit atmet auch „Strömkarlen“ aus. Es ist die Personifizirung des märchenhaften Zaubers der skandinavischen Natur. In Norwegen hat Josephson das Motiv gefunden. Inmitten von ragenden Felsen und rinnenden Wassern sitzt der ob seinen eigenen Melodien verzückte Jüngling — er spielt immer rascher, immer wilder, das Rauschen übertönend, das Locklied der Romantik. In seiner Farbe steht hier Josephson auf der Höhe — er wird dem bunten Zauber der Natur, der bunten phantastischen Märchenstimmung gerecht; jede Nuance ist jedoch dem Gesamteindruck untergeordnet. Ein unübertroffenes und lehrreiches Beispiel ist das aufgesetzte Gold des Instrumentes, das man nicht als materielles Gold empfindet, wie bei einigen andern Bildern der Ausstellung. So bildet Josephson eine der interessantesten leider zu früh verschwundenen Erscheinungen der modernen schwedischen Kunstgeschichte.

Immer strahlend, immer guter Laune ist Josephsons Studiengenosse *Carl Larsson* [illegible] Schwedens erster Illustrator. Geistreich, sprühend und von herzlich warmer Liebenswürdigkeit der Empfindung, hat er es verstanden japanische, französische und englische Einflüsse zu einem neuen persönlichen Stil zu gestalten. Ein Illustrationscyklus „Ein Heim in Dalarne“ repräsentirt glänzend Larssons Können. Stets dokumentirt sich sein feines Stilgefühl in tausend anscheinenden Zufälligkeiten. Alles, von der sympathischen Frauenfigur und den prächtigen Kindergestalten an bis herab zu den unbedeutendsten Gegenständen des Interieurs, atmet einen Schimmer von Glück und Häuslichkeit. Diese Stuben sind wirklich bewohnt: man fühlt das kreisende warme Menschenleben selbst in den toten Gegenständen. Eine kleine Perle voll Humor und feinem Stilgefühl ist das Blatt mit dem in symbolisirender Stellung sich an einen Malschirm anklammernden Aktmodell. Dieselben Eigenschaften zeichnen Larsson auch als Dekorationsmaler aus. Eine Art Thürfüllung, „Die Meinen“ betitelt, zeigt uns im Hintergrund das Heim des Künstlers in stimmungsvoller Landschaft. Seine Gattin, einen frisch gepflückten Strauss in der Hand, steht am Kinderwagen, aus dem das Jüngste seine krummen Beinchen streckt. Die grossen Knaben begleiten die Gruppe, während von hinten her ein grösseres Mädchen geschäftig den Malschirm holt. Die Komposition des Ganzen in den Raum — der Knabe, der auf der natürlichen Brüstung lehnt, der Mops, der in starker Verkürzung die vorderste Pointe bildet, ist geradezu genial. — Larsson ist auch durch zwei Aquarellbilder, Figuren im Rokoko, vertreten. Sie weisen dieselben Vorzüge, eine äusserst delikate Farbenempfindung und frische Aquarelltechnik, auf, wodurch ähnliche Bilder des Meisters in der Fürstenbergschen Galerie und im Luxembourg erfreuen.

Alle diese Figurenmaler gewähren bereits ein abgeschlossenes Bild. Zwei unter den bedeutendsten, *Georg Pauli* und *Richard Bergh*, haben nach und nach alle Strömungen ihrer Zeit nachempfunden und einen solchen Kreislauf durchgemacht, dass man noch nicht das letzte Wort über sie sprechen möchte. Im Jahre 1885 begann Pauli mit seinem „Am Krankenbett“, einer vortrefflichen Reminiscenz an Israels. 1891 malte er die „Legende“, der Tod, der in Gestalt einer Alten einem sorglos spinnenden Mädchen den Faden abschneidet, in dekorativer Manier, und 1892 „Mittsommernacht“, vielleicht nächst Liljefors „Jäger“ das schönste figürliche Stimmungsbild der schwedischen Abteilung.

Richard Bergh's frühere Epoche ist durch das zartempfundene Frauenporträt aus dem Gothenburger Museum (1886) rühmlichst vertreten. Das Selbstporträt des Meisters (1896), ursprünglich für die Uffizien bestimmt, weist bereits eine stark stilisirte Malweise auf. Bergh ist ein zu begabter Künstler um sein starkes Naturgefühl, seinen angeborenen Farbensinn, zu verleugnen, auch wenn er bewusst in seiner Kunst

in eine Richtung schwenkt, zu der ihn mehr Reflexion als Gefühl treibt. Am wenigsten erfreulich wirkt sein Motiv aus Wisby, wo das brutal aufgelegte Gold der Schiffe nur stört. Glücklicher hat Bergh die Errungenschaften moderner Kunst und primitiven Empfindens in seinem „Ritter und Jungfrau“ zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Mit feinem Gefühl hat er sich in die vergangene Zeit versetzt und den schlichten Abglanz jener Epoche mit einem Farbenzauber von berauschender Pracht übergossen.

Auf symbolistisch dekorativen Bahnen wandert unter den schwedischen Figurenmalern noch *Hanna Pauli* in ihrer „Prinzessin“ und *Eva Bonnier* in welche das Ausdrucksmittel für ein künstlerisch geschlossenes Gesamtbild der Person werden. Von seinen älteren Bildern möchte ich eine alte strickende Dame wegen des intimen Erfassens hervorheben. Von den neueren gehört das Bild des Professors Agardh, fein auf Gelb zusammengestimmt, in Farbe, Technik und Auffassung zu den Meisterwerken. Die schwierige Aufgabe, ein hellblaues Gewand vom gleichfarbigen Hintergrund abzulösen, ist Björk in dem Bildnis einer jungen Dame — in Tempera — mit spielender Eleganz gelungen.

Graf *Rosen* wurzelt in seinen älteren Porträts naturgemäss in den Anschauungen einer früheren



C. Larsson: Mutter und Kind.

ihren böcklinisirenden Menschen. Glücklicher ist die Künstlerin durch eine kleine Reihe von Porträts und Studien mit ausgeprägter Individualisirung vertreten. *Hildegard Thorell* reiht sich mit mehreren Bildern als gute Porträtistin ein. *Wallander* ist als Bildnismaler ein guter Realist, während *Nelson* in seinen sogenannten Porträts, die an Kopien schlechter gotischer Holzschnitzereien gemahnen, uns das äusserste Ende einer gewollten Primitivität zeigt. *Oscar Björk*, der beliebteste schwedische Porträtist, ist sich selbst treu geblieben. Eine ganze Reihe von Porträts schildert seinen Entwicklungsgang. Respekt vor der Natur und ein liebevolles Erfassen der Persönlichkeit zeichnen auch seine früheren Werke aus. In letzter Zeit ist dazu eine flüssige elegante Technik und eine glückliche Lösung schwieriger Farbenprobleme getreten,

Generation. Ein neues Bildnis vom „Pontus Wikner“ gegen ein helles Fenster gemalt, zeigt ihn dagegen in der glücklichen Lösung moderner Aufgaben.

Hat uns die schwedische Figurenmalerei bereits das Land auf der Kunsthöhe gezeigt, so wirkt die schwedische Landschaftsmalerei glanzvoll, ja förmlich berauschend in ihrer Gesamtheit.

Auch auf diesem Gebiete hat man sich bemüht, einen historischen Überblick zu geben. *Malmström* — man könnte ihn auch unter den Figurenmalern nennen — gehört unter die älteren Meister, welche das heimatliche Terrain wieder erobert haben. Der 1883 verstorbene *Skånberg* entlehnte zwar seine Motive der Fremde, wirkt aber in seiner Sonderausstellung kleiner meist Venedig entnommener, grau gestimmter Motive ganz modern.

[illegible] zösischen Einflüssen — leitet *Wahlberg* in feinen Landschaften über. *Gegerfeldt* schlägt in seinem „Sommer- [illegible] vollen warmen Farbenaccorde der jüngsten Generation an.

[illegible] unter so vielen glanzvollen Sternen. Wohl malt er die Poesie der Ode, aber einer harmonisch abgeschlossenen Natur, die der Mensch noch nicht zum Spiegel seiner Empfindungen gemacht hat. Aus dem Jahre 1891 stammt das kraftvolle Bild aus den Scheeren. In „Sonne und Schnee“ durchdringt die Sonne siegreich die helle Winterlandschaft — in einem andern Bild gleiten ihre Strahlen über das Felsgeröll am Meer. Eckström versteht es, die flüssige wässerige Atmosphäre wiederzugeben und den triumphirenden Durchbruch des Lichts zu schildern. In fast allen Bildern ist ein strahlendes Beleuchtungscentrum, eine meisterhafte Erfüllung des Herrscherwortes: es werde Licht!

Norrström heisst der andere Grundpfeiler schwedischer Landschaftsmalerei. Ein schwedischer Künstler hat jüngst über die Stimmungsmaler gesagt: sie malten den Odem der Natur. Bei Eckström würde das zutreffen, Norrström dagegen haucht der Natur etwas von seinem Odem ein. Während in dem weichen Bild „Ein Winterhafen“ Norrström mehr an die Geburtsstätte schwedischer Landschaftsmalerei, an Frankreich, gemahnt, ist „Varberg-Veste“, „Nacht“, „Ein Mondaufgang im Bellevuepark“ ganz des Malers Eigentum; kein Nachahmen, wohl aber eine Wahlverwandtschaft zu Böcklin bekundend. An diesen erinnert auch äusserlich die Tiefe seiner Farbenharmonien. Die tiefen Farben Norrströms wie seiner ganzen Richtung, so individuell empfunden, sind nicht nur ein Farbenexperiment, sondern beruhen auf dem objektiven Studium der farbenreichen Natur seiner Heimat.

Gemeinsam mit den Schotten ist der skandinavischen Kunst die Kraft der Farbe — die Farbenharmonie dagegen ist ihr alleiniges Eigentum.

In Bezug auf Formenauffassung gehört Norrström zu den stilisirenden Künstlern. Er greift mit kraftvoller Hand das Wesentliche der Erscheinung heraus, es steigernd, es vereinfachend nach inneren Gesetzen. In den besprochenen Bildern hält er mit sicherem Takt Mass, so dass wir uns gern von seiner Subjektivität tragen lassen. In einer andern Reihe von Werken, z. B. „Borreberg bei Tjörn“ und einem Motiv aus Halland giebt er nur das Gerippe und bildet so den Übergang vom höchsten lyrischen Schwung zur allermodernsten Dürftigkeitsmalerei.

Eckström und Norrström sind die klassischen Typen der heutigen schwedischen Landschaftsmalerei. Eckström die höchste Potenz stimmungsvollen objektiven Naturgefühls, Norrström der stärkste persönliche Ausdruck lyrischen Empfindens. Zwischen beiden liegt eine Reihe Landschafter, die, nach dem Kunstwert einzelner Bilder geschätzt, den beiden kaum nachstehen.

Prinz Eugen ist ein Geistesverwandter Norrströms. Auch seine Werke atmen einen lyrischen Hauch. Während Norrström die stärksten Accorde anschlägt, erklingen in Prinz Eugens Bildern gedämpftere Töne. In Norrströms Bildern ist etwas von der Sagenwelt der alten Vikinger auferstanden, Prinz Eugen schafft das Idyll oder singt die Elegie eines modernen Träumers. Der Wald, von den Strahlen der Abendsonne durchleuchtet, den jeder Besucher der Fürstenbergschen Galerie als Erinnerung fürs Leben mitnimmt, illustrirt in Stockholm Prinz Eugens noch gänzlich unstilisirte Richtung. „Das alte Schloss“ und „Die Mühle“ sind bereits dekorativer behandelt, aber innerhalb einer taktvollen Grenze: sie wirken als ganzes Kunstwerk und nicht ostentativ als Stil. Das Motiv der Bilder ist so einfach wie möglich. An einem hügeligen Abhang mit ein paar interessant geformten saftig grünen Bäumen steht die helle Mühle. Das ist alles. Saft und Kraft der Farbe zeichnet beide Werke aus. In der ganz grün gestimmten „Sommernacht“ nähert sich Prinz Eugen am stärksten Norrström, während er in seiner hellblauen „Elegie“ die zartesten, eigenartigsten Klänge anschlägt.

Nils Kreuger ist äusserlich [illegible] er geht im Stilisiren weiter als Prinz Eugen — Norrström verwandt. Die Auffassung seiner Stoffe ist nicht lyrisch. Ihn reizt das Objektive, ich möchte beinahe sagen die Urform, die er aus der zufälligen Erscheinung herausschält. Kreuger liebt in der Farbe mehr das Materielle. Nicht ganz das stark persönliche Gepräge eines Kreuger, wohl aber der Ausdruck einer feinen Künstlerseele blickt aus dem luftigen Stimmungsbild „An Hallands Küste“. Glücklich ist der Effekt von Schnee in Abendstimmung und blinkenden Lichtern in dem „Winterabend“ gelöst. Der eigentliche Kreuger schaut aber erst aus den Landschaften hervor, die mit den darin weilenden Tieren zu einem organischen Ganzen verbunden sind. Da finden wir Kühe und Pferde in so wundervoll charakteristischen und doch einfachen Formen, dass man meint, diejenigen auf andern Bildern seien degenerirte Exemplare und Kreuger zeige uns den markigen Stammtypus. Das auserlesenste Werk seiner — auch der Anzahl nach — bedeutenden Ausstellung sind wohl „Ruhende Pferde“, in denen robuste Kraft mit feinem Schmelz der Stimmung vereinigt ist.

Auch *Thegerström* gehört in die Gruppe der wahlverwandten Geister. Besonders gut gelingen ihm die blaugrünen Schummerstimmungen. Auch als Porträtist ist er vertreten: das Bild seiner Frau hat etwas von dem reichen Duft seiner Landschaften, ohne doch die Plastik einzubüssen.

Janssen fällt unter so vielen Koloristen als Kolorist

par excellence auf. Er liebt es, Stockholms Stimmungen als Harmonien eines bestimmten Tons zu erfassen. Ähnliche Lichtprobleme behandelt *Schultzenberg* mit glücklicher Farbenempfindung und malerischer Technik in zwei etwas panoramaartig wirkenden grösseren Bildern.

Ankarcrona liebt starke Gegensätze und kräftige Farben. Ein schimmerndes, glühendes Leben spricht aus seinen Bildern, welche durch figürliche Darstellungen belebt sind. Noch einen Schritt weiter geht *Hedberg* nach dieser Richtung, dessen sich spiegelndes rotes Haus mehr einen groben als malerischen Effekt macht. *Wallander*, der derbe Realist auf figürlichem Gebiet, giebt in seinem alten Herrenhaus, das vom Monde beschienen ist, ein Bild von poetischer Empfindung, *Charlotte Wohlström* gelingt es, in dem reichen Kranz von trefflichen Abendsonnen und Mondaufgängen den ihrigen einen ehrenvollen Platz zu sichern.

Norwegen.

Norwegen hat sich noch ziemlich frei von symbolistischen Einflüssen in seinen Gemälden gehalten. *Karl Holter* bietet in seiner Darstellung einer jungen dürftigen Mädchengestalt, die er ohne zwingenden Grund „voluptas“ genannt hat, eins der wenigen Beispiele der symbolistischen Richtung. Einfache realistische Darstellungen überwiegen; wo ein phantastischer Zug auftritt, will man nicht ostentativ durch den Stil, sondern durch Auffassung und Stimmung wirken. Grössere figürliche Darstellungen kommen verhältnismässig wenig vor — meist beschränkt man sich auf das Porträt oder die Wiedergabe zweier Figuren. Auch das „Genrebild“ der älteren Zeit ist sparsam vertreten.

Zu den sogenannten „Genremalern“ dürfte *Carl Sundt Hansen* zu rechnen sein. Im Stil der Exner und Vermehren ist sein Bild von 1880 „Der Laienpraktikant“, ausgezeichnet durch eine mehr realistische Behandlung der Köpfe. Besonders gelungen ist der Ausdruck des jungen Laienpredigers. Denselben Zügen begegnen wir auch in seinem 15 Jahre später gemalten „Begräbnis an Bord“. Teilnahmsvoll umsteht das Schiffsvolk den mit einem Fahnentuch bedeckten Sarg und die schluchzende Witwe, während ein Seemann das Gebet spricht.

Unter den Bildern im modernen Sinne fällt *Skredvig's* „Menschensohn“ schon der Grösse nach auf. Skredvig ist hier, wo er Christus als einfachen Arbeitsmann auffasst, der in einen kleinen norwegischen Ort kommt, nicht ganz glücklich Uhdeschen Spuren gefolgt. Christus ist zu einer im Bilde kaum aufzufindenden Nebenperson geworden, und das Hauptgewicht ist auf die feierlichen Vorbereitungen des Volkes, das Teppiche ausbreitet und Blumen streut, nicht auf die segenspendende Gestalt des „Menschensohnes“ verwendet. Skredvig liegt es offenbar mehr, in den Schacht der Sage zu steigen. Er folgt nicht dem Stil verflossener Kunstgeschlechter in ihrer primitiven Unbehilflichkeit, lässt aber poetisch den Geist verklungener Epochen ertönen. So in dem bereits 1884 gemalten Bilde „Ballade“. — Vor dem Burgthor stehen herrenlose Pferde, Einlass begehrend. Das ist kaum ein Vorgang. Wie aber ist das ungestüme Stampfen der vorderen Rosse, das Heranschleichen der andern mit gesenktem Kopf, herabhängendem Schweif und zerrissenem Geschirr geschildert. Weit in die Ebene hinein schlängelt sich der Weg und unsere Gedanken folgen ihm bis zur Stätte, wo sich die blutige Katastrophe abgespielt hat: das Bild ist nur der wundervolle Epilog. — Dieselbe Sagenstimmung weht in dem im Nebel dahinsausenden Olaf. Auch hier ist das Raumgefühl der langen Bahn, die der Reiter durchmisst, vortrefflich ausgedrückt. Seine Zeichnung „Valdrisvisen“ greift gleichfalls in das Märchenland.

Leider ist derjenige, welcher das phantastische Sagenleben und das einfache Volksleben Norwegens am besten verkörpert, nur als Bildnis- und Landschaftsmaler in Stockholm vertreten: *Erik Werenskiold*. Weder Techniker wie Zorn, noch Charakteristiker des momentanen Ausdrucks sucht er in der Tiefe der Menschenseele nach dem stabilen Grundton; Zorn und Kröyer reizt die Erscheinung, Werenskiold: der Mensch. Das Porträt der Pianistin Fru Nissen am Klavier ist zugleich ein Stimmungsbild der Persönlichkeit. Lebensvoll blickt mit leicht zusammen gekniffenem Auge „Professor Schonberg“ aus dem Rahmen. Die Werenskiold eigentümliche schummerige Behandlung verhindert die brutale Körperlichkeit und betont auch äusserlich das Stimmungselement. Der Zeichner Werenskiold ist durch die Bleistiftbildnisse des Bildhauers Stephan Sinding und des in seiner physiognomischen Auffassung geradezu klassischen Porträts Ibsens charakterisirt.

Unter den Darstellern aus dem norwegischen Volksleben ist *Heyerdahl* kein derber Vollblutrealist. In zarter, ein wenig konturirter Behandlung bringt er die sanfte Unschuld der Kinder zum Ausdruck, so in den entzückenden Köpfen der „Schwestern“ und der reizvollen Gruppe „Knabe und Mädel“. Heyerdahl ist auch durch Landschaften und Porträts, ja sogar durch ein Meerweib im Sinne Böcklins und ein Medusenhaupt à la Stuck vertreten. So deutet Heyerdahl bis jetzt nur leise die allermodernste Richtung in seiner Heimat an.

Welcher Gegensatz dazu in *Soots* „Kindermörderin“. Was die Behandlung des Materials betrifft, zwar von grosser plastischer Wirkung und Kraft der Farbe, aber diese technischen Vorzüge werden nicht durch entsprechende Auffassung gedeckt. Eine Bäuerin, die verzweifelt im Kuhstall ihr eben geborenes

Kind erwürgt hat, wird schwerlich dieser Gemütsstimmung in solcher effektvollen Pose Ausdruck geben.

Wentzel und *Jacobsen* haben ein gleiches Motiv gewählt: tanzende Volksgruppen am Festtagsabend. Während Wentzels Bild das plumpe Stampfen der Bauern in breiter Technik charakteristisch wiedergiebt, ist Jacobsens Bild weit malerischer in Farbe und Anordnung, ohne darum von seiner Naturwahrheit einzubüssen. Wentzel zeigt sich auch in andern Werken als tüchtiger Realist, so im „Sonntagmorgen", auf dem der Sonnenschein auf eine Kindergruppe beim Frühstück fällt. Eine etwas harte Sonnenstudie giebt *Bratlund* in einem Damenporträt, während in seiner „Sorge" zwei Frauenfiguren aus Carrièreschem Dämmer auftauchen. Eine junge Mutter mit Kind ist voll zarter Empfindung.

Kräftiger und derber wirkt *Kolskø* in dem nicht ganz geschmackvollen Porträt eines geputzten lachenden Herren. Ungleich vornehmer in Auffassung und Behandlung ist ein älterer Herr im grauen Paletot und ein sitzendes Damenporträt.

Auch *Ström* ist ein biederer Naturalist. In lebensgrossen Bildern schildert er das Familienglück: ein Vater mit seinem Söhnchen auf dem Rücken, der Grossvater mit dem Enkelchen auf dem Schoss.

Eiebakke giebt in seiner „Bewirtung" ein ausgezeichnetes Genrebild im modernen Sinne; gleich vortrefflich in der Charakteristik, in der Technik und dem Farbenschmelz. Wie treffend ist der behagliche und doch stupide Ausdruck des bewirteten Gastes getroffen.

Gerhardt Munthe, dem wir als schlichten, realistischen Stimmungsmaler in der Landschaft begegnet sind, ist in der Illustration für Norwegen von typischer Bedeutung als ausgesprochen stilisirender Künstler. Munthe erfüllt alle Bedingungen einer künstlerisch interessirenden Persönlichkeit. Er ist der erste, der eine in der Luft liegende Strömung in seiner Heimat vertritt. Er ist nicht nur anlehnend an jetzt herrschende Stile, sondern schöpferisch. Er schreibt nicht im japanischen oder botticellirenden Stile die Geschichte der altnordischen Sagen, sondern in dem altnordischen Stile selbst. Hier ist nicht, wie bei Willumsens Spielereien, ein geistreichelnder Versuch, sondern eine innere Verbindung von Form und Inhalt vorhanden. Er versteht es, in dieser eckigen ornamentalen primitiven Weise den kindlichen drastischen Geist wiederzugeben, oft mit einer Fülle von Humor: so in den drei Eisbären, die der Prinzessin die Füsse lecken.

Die Landschaft steht in Norwegen noch ganz im Zeichen der „paysage intime" fast ohne dekorativ stilisirende Regungen. Auch im Format, im Gegensatz zu Schweden, sind es meist kleine Naturausschnitte. In Schweden geben die hellen nordischen Nächte mit ihrer phantastisch-grotesken Farbenpracht den Grundaccord — in Norwegen das leise Rieseln des Schnees.

Otto Sinding beginnt die Reihe seiner Werke mit einem Schneebild von 1883 und endet mit Meeresstimmungen von tiefster Farbenintensität. Auch *Gude* ist würdig durch ein Seebild aus dem Jahre 1883 und ein feines Waldbild des letzten Jahres repräsentirt. *Holmboe* giebt nicht nur kraftvolle farbige Meeresbilder, sondern auch das Flüssige, Durchsichtige des Elementes wieder.

Thaulow ist noch weniger Norweger wie Zorn Schwede oder Edelfeldt Finnländer. Er giebt in aristokratischer Essenz — Pariser Stimmungsmalerei. In seiner „Hirondelle", einem kleinen Seinedampfer, der auf dem zart-graugrünlichen Wasser schwimmt, begrüsst man freudig ein von Pariser Ausstellungen her bewundertes Werk. In seinem „Boulevard" giebt er ein Stück prickelnden Pariser Lebens. Seine „Mitternacht" ist erfüllt von höchstem poetischen Reiz.

Als Begründer der „paysage intime" in Norwegen nennt die Kunstgeschichte *Nilsen*. Stockholm ehrt ihn und er Stockholm durch eine ganze Reihe seiner Bilder. Sein „Sonnenschein", ein Meeresbild dieses Jahres, zeigt den Künstler nicht nur auf der Höhe seiner Kraft, sondern eine Steigerung seines Könnens in der freien malerischen Behandlung.

Dänemark.

In kleinen Ländern hat die Persönlichkeit mehr Raum zur Entwicklung. Dafür liefert Dänemark den Beweis. Das figürliche Element überwiegt, und das psychologische Porträt muss hier zur höchsten Blüte gedeihen. Ein treues, liebevolles Eingehen auf das Individuelle, weniger Wertlegung auf koloristisch-technische Eleganz zeichnen den Durchschnitt der Porträts aus. In der dänischen Secession findet die moderne Persönlichkeitsrichtung ihren höchsten Ausdruck.

Drei Künstler ragen unter den Figurenmalern führend empor: *Kroyer — Johannsen — Zahrtmann.* Kroyer, der alle Errungenschaften internationalen Könnens mit sprühender Charakteristik vereinigt, ist durch eine Sonderausstellung vertreten. Hier die Skizze seines berühmten Komiteebildes, in der die Quintessenz von seinem Können gegeben ist, dort ein paar Strandbilder. In dem Bild mit den badenden Knaben ist die Unendlichkeit des Ufers vorzüglich ausgedrückt. Aus dem Jahre 1893 stammt die lebendige Frühstücksscene, in der man beinahe die Unterhaltung zu hören glaubt, von 1894 die Weinstube, in der italienische Bauern um den Tisch sitzen — von der Thür draussen fällt blendendes Sonnenlicht herein, eines der besten Sonnenbilder des Künstlers. Die figürliche Skizze zu einem Börsenbild, ein in Bankgeschäften ergrautes Männchen, das mit zitternder Behendigkeit vor uns steht, giebt einen kulturgeschichtlichen Typus. In Kroyers Porträts zuckt momentanes Leben. Das-

selbe vibrirt in den Zügen des bekannten Novellisten Schandorph der behaglich, eine Cigarre im Mund, auf dem Sopha sitzt; auf dem Tisch davor Weinglas und Lampe, die beide das joviale Gesicht erhellen. Auch im Bildnis von Holger Drachmann hat Kroyer glücklich die schwierige Frage gelöst, ein Porträt mit einem Beleuchtungsproblem zu vereinigen, ohne der Bedeutung der Individualität Eintrag zu thun. Der Dichter-Maler ist an ein Boot gelehnt, die Lippen zum Sprechen geöffnet dargestellt; die Strahlen der Abendsonne bescheinen ihn. Der Zeichner Kroyer zeigt auch mit dem Stift in dem Porträt des Professor Bergh und Shandorffs mit seiner Frau den grossen Charakteristiker.

An der Spitze der dänischen Porträtisten steht neben Kroyer *Bertha Weymann.* Bertha Weymanns Porträts fesseln durch das Seelenvolle des Ausdrucks; ihre Specialität sind die Augen. Ihr kraftvoll gemaltes Männerporträt des Herrn Vedel und das kleine vornehme Damenporträt in Schwarz wirken so intim und ungesucht wie möglich. Bertha Weymann besitzt die Vorzüge moderner Technik ohne die Nachteile modernen Raffinements.

Biederes gründliches Erfassen findet man in den Bildnissen von *Jerndorff,* während *Tuxen* in einem kleinen Damenfigürchen auf orangefarbenem Hintergrund koloristische Vorzüge zeigt. *Paulsen* und *Bache* sind in ein paar Doppelporträts beinahe zu aufdringlich wahr, was bei einer so ausgeprägten malerischen Individualität wie Paulsen Verwunderung erregt. Von dieser Seite ist der letztere vorteilhaft durch verschiedene Akte vertreten, von denen der kleine weibliche im Profil ein Extrakt von all den guten Qualitäten ist, durch die Paulsen längst seinen Platz im Auslande errungen hat. *Haslunds* Bildnis des Landschafters La Cour verdient uneingeschränktes Lob. In der Secession fesselt ein koloristisch und technisch interessantes Damenbild in Pastell von *Emma Stage.* — Das kosmopolitische Können Kroyers in das specifisch dänische eines hübschen Talentes übersetzt ergiebt: *Michael Ancher.*



O. Björk: Porträt.

Er schreibt die Natur so ehrlich wie möglich ab. In seiner „Kindtaufe“ ist viel Können enthalten, der Lichteffekt durch das Fenster ist gut erreicht. Den Darstellungen aus seiner bürgerlichen Umgebung ist mitunter der nüchterne Stempel der Alltäglichkeit aufgeprägt, der in Lebensgrösse leicht ermüdend wirkt, so im „Mädchen mit Sonnenblumen“. In seinen Fischerbildern steht er mit grösserem Glück auf dem Boden der Wirklichkeit.

Der delikateste Kolorist unter den Figurenmalern ist *Viggo Johannsen.* In ihm feiert die Stimmungsmalerei häuslichen Lebens ihren intimsten Triumph. Aus einem Schummer von Duft tauchen seine lieblichen Kindergestalten auf, die in „Schularbeiten“ sich emsig in ihre Bücher vertiefen, „In der Schummerstunde“ sich um die trauliche Glut des Ofens scharen, oder in einer Gruppe sich an die sympathische Gestalt der Mutter anschmiegen. Nicht nur in der poetischen Wiedergabe des Heims, sondern auch in der Beherrschung des Beleuchtungsproblems, im Interieur ist Johannsen unübertroffen durch die einheitliche Unterordnung des Bildes unter den Lichteffekt.

Die Bedeutung und Vollendung, die in Schweden die Landschaft einnimmt, gebührt in Dänemark dem Interieurbild.

Haslund und *Holsoe* zeichnen sich durch vortreffliche Interieurbilder aus. Besonders aber ist die dänische Secession eine wahre Fundgrube wundervoller Interieurbilder. Durch warme, weiche Farben und breiteste malerische Behandlung entzückt ein sonniges Interieur von *Joachim Skovgaard,* durch subtilste Farbennüancen die Stube mit der blauen Blume von *Slott Möller.* Der interessanteste der Interieurmaler ist unstreitig *Hammershoy.* Er giebt die Poesie der Einförmigkeit. Hier eine Stube nur mit einem Sopha und ein paar Bildern aufs dürftigste möblirt und eine Frau, die still ohne jede Pose darin sitzt. Um diesen Eindruck von schlichter beruhigender Monotonie wiederzugeben, bedient sich

Hammershøy der feinsten aber einfachsten Mittel — fast alle verschmilzt er in eine ruhige Harmonie von Schwarz, Weiss und Ocker, zu der nur mitunter die rothbraune Nüance der Mahagonimöbel hinzukommt.

Zahrtmann steht an der Spitze der dänischen Secession, der Protestrichtung gegen jede Tradition, wie sie schärfer und gedrängter in keinem Lande sich vorfindet. Zahrtmann ist der intellektuellste Künstler Dänemarks und eine der scharfumrissensten Persönlichkeiten in der heutigen Kunstgeschichte. Er ist absolut nicht specifisch dänisch, sondern nur er selbst. Die Art der Geschichtsauffassung erinnert mitunter an Shakespeare durch den stark dramatischen Zug.

Von seinen Bildern aus dem südlichen Leben interessirt wohl am meisten das „St. Lidanosfest", sowohl durch die blau-violette Farbenpracht wie durch Kraft und Massenbewegung. Zahrtmann ist in seinem Lande der früheste Pfadfinder für rücksichtslosen Realismus, wie für Farbe und Beleuchtung gewesen. Diese Anschauung und Darstellungsart überzeugend auf das Historienbild übertragen zu haben, ist seine That. Er hat lebensvolle Gestalten der Vergangenheit neu geschaffen, im Sinne vergangener Epochen — mit dem Pulsschlag unserer Zeit. Das realistische Element tritt bereits in dem dicklichen Blumenmädchen (von 1880) und noch schärfer in „Julie und der Amme" (1881) in den Vordergrund. Als Typen seiner eigenartigen Geschichtsauffassung dienen am meisten „Aspasia" und „Leonore Christine im Kerker". Aspasia — in würdevoller, matronenhafter Fülle, steht sinnend auf eine Büste gestützt, vergangener Tage gedenkend. Neben diesem historischen Stimmungsbild das bewegte Kerkerbild der Leonore Christine. In einem Rembrandtschen Helldunkel spielt sich der Vorgang ab.

Pedersen und *Skovgaard* sind in die Galerien des Quattrocento geflüchtet und haben den goldenen Heiligenschein frisch aufgeputzt. Der „Verkündigung" von Pedersen und dem „guten Hirten" von Skovgaard ist eine dekorative Wirkung und fromme Stimmung nicht abzusprechen. Der Christus des letzteren, der den Räuber ins Paradies führt, lässt nur bedauern, dass ein Mann, in dessen Adern das warme Blut der alten Niederländer fliesst, sich künstlich zu dürftigen, tastenden Kunstäusserungen herunterschraubt.

Auch *Slott-Möller,* der feine Kolorist, versucht sich in archaisirenden Spielereien, indem er seine Anregungen aus altgriechischen Reliefs holt.

Der stärkste Ausdruck der Protestrichtung ist *Willumsen.* Er kann viel, vor allem in allen Stilarten und Stillosigkeiten aalgewandt sich drehen. Täuschend ahmt er Japan nach. Seine Haupteigenschaft ist prinzipielle Negation. Die neueste Tradition malt blaue Sonnenschatten — Willumsen malt der Abwechslung wegen braune und schwarze.

In Dänemark erdrückt das figürliche Bild beinahe die Landschaft. Dennoch gelingt es auch auf diesem Gebiete Werke herauszufinden, die jeder anderen internationalen Ausstellung zur Ehre gereichen würden.

Die Secession hat ihren eigenartigsten Landschafter in *Rohde* gefunden: in schweren Valeurs und etwas ausgeschnittener Formengebung gelingt es ihm, holländische Abendstimmungen in dieser uns ungewohnten Weise nicht nur zu schildern, sondern uns kraft seiner poetischen Veranlagung in sie zu versetzen.

Finnland.

Finnland ist wegen seiner politischen Zugehörigkeit zu Russland in der internationalen Abteilung nur durch eingeladene Künstler vertreten. Geistig gehört das kleine interessante Grenzland ganz zu Skandinavien. Ein eigentümliches Gemisch hoher socialer Kultur und unverdorbener Urwüchsigkeit zeichnet es aus. Ein melancholisch-lyrischer weicher Accord, welcher wie ein schwermütiges Volkslied anmutet, geht durch einen Teil der Kunstproduktionen, von der „Sorge" und der „Magdalena" eines *Edelfeldts* an bis zu den feinen Zeichnungen von *Ellen Thesleff* und *Enkell.* Die andere Seite der Kunst, die urwüchsige Kraft vertritt *Axel Gallèn.*

Edelfeldt rechnen die Pariser zu den ihrigen. Zwischen Seineufern und finnischen Birkenwäldern verteilt er das Jahr. Finnisch sind seine Motive, pariserisch die Technik. Ausser einer Reihe von Landschaftsbildern und dem Blick aus dem Fenster seines Pariser Zimmers stellte er die charakteristische Gruppe der finnischen Frauen bei einem Kirchgang, von 1887, aus. Sein „Christus und Magdalena" ist mit zarter inniger Auffassung gemalt. Schlicht und doch tief erschütternd wirkt „Sorge". Wieder wie im Christus ein Stück Finnlands als landschaftlicher Hintergrund: ein kaum belaubtes Gehölz, durch das hie und da die hellen Streifen eines Gewässers hervorblitzen. An einen Holzzaun gekauert sitzen Mann und Frau: er brütet dumpf vor sich hin, sie trocknet ihre Thränen. Mit grösster Einfachheit und Kunstvollendung ist hier das völlige Aufgehen in den Schmerz dargestellt. Edelfeldt zeichnet sich durch eine besondere Leuchtkraft der Farbe aus. Er spricht die Sprache des Herzens.

Järnfeldt ist eine vielseitige interessante Persönlichkeit, gleich geschickt in jeder Technik, jeder Gattung. In seinen „Waldarbeitern" giebt er ein echtes Stück finnischen Arbeiterlebens. Ganz vortrefflich sind seine Landschaften, unter denen eine Winterlandschaft erfolgreich mit der Edelfeldts konkurrirt. In seinen Aquarellporträts ist eine einfache vornehme Auffassung mit interessanter Technik vereint. Am geistreichsten sind ein paar Gruppenbilder in Aquarell und Tempera. Man fühlt die Sommerhitze und die Ermattung der jugendlichen Burschen, die während

der Mittagspause von ihrer Arbeit ausruhen. („Herr und Knechte“). Mit Treffsicherheit ist hier in kühnster Abbreviaturschrift der Vorgang geschildert, wie es nur ein ganz vorzüglicher Zeichner sich erlauben darf. In seinen „Schäkernden Kindern“ zeigt Järnfeldt in kühner Verkürzung und lieblichster Bewegung ein paar Kinder, die sich um einen Apfel balgen. Die Zartheit des Konturs und der Farbe sind von bestrickendem Reiz. Über der kleinen Darstellung weht ein frischer Hauch reinen Griechentums. Edelfeldt wie Järnfeldt sind auch durch lebensvolle Ölporträts gut vertreten.

Sparres Porträts kann man, besonders bei seinem Männerbildnis, Charakteristik nicht abstreiten. Aus einem geschmackvoll dekorativen, mit Schneelandschaften bemalten Rahmen sieht sein „Weihnachtsbild“ hervor, eine kleine, in Farbe und Empfindung ansprechende „Anbetung“, nach der Uhdetradition ins Finnische — aber gut übertragen.

Blomstedt versteht geschickt sich in den verschiedensten Ausdrucksweisen der neuen Richtungen zu bedienen. Er sandte eine farbenfreudige dekorative Landschaft, während sein Damenporträt in schwarzen Tönen gestimmt ist.

Ellen Thesleff versteht den Reiz einer weichen musikalischen Stimmung in ihre verschiedenen Bleistiftzeichnungen zu legen. Ihr „Spiegelbild“ hat etwas von dem süssen rätselhaften Lächeln der Lionardoschule. *Enkell* huldigt in seinen Zeichnungen „Wanderung des Todes“, „Knabe der einen Totenschädel betrachtet“, „Faun“ den anlehnenden Tendenzen unserer Zeit.

Axel Gallèn mutet uns wie eine Verquickung modernster Richtung mit urwüchsigem Volkstum an, einem Volkstum, das nicht aus schwedischer Civilisation, sondern aus mongolischer Eigentümlichkeit seine beste Kraft zieht. Er ist der echte Repräsentant der Volksphantastik. Er versteht es, den ganzen Zauber der Sagenwelt in seine Darstellungen zur Urkalevala zu legen. Leider sind die schönsten dieses Cyklus in Helsingfors geblieben. „Die Geister, die dem Ilmarinen das Sagenschwert schmieden helfen“ bekunden aber auch in Stockholm eine Macht realistischer Sagengestaltung, in der Farbengebung von beinahe brutaler Kraft.

In zwei anderen stilisirten Bildern zu dem gleichen Volksepos zeigt Gallèn sich als getreuer Anhänger der modernen Unmodernität. Selbst das ganz naturalistische Männerbildnis besitzt die seltene Kunst, die Rauchwolke einer Cigarre stilisirt zu kräuseln. Sollte der stilisirte Dunst, der uns hier vorgemacht wird, das Symbol der Richtung sein?

DER HUGENOTTEN-SPRINGBRUNNEN IM SCHLOSSPARKE ZU ERLANGEN

DAS Interesse, welches man jetzt wieder den Denkmälern der Barockkunst zuwendet, ist bisher, wenigstens in Deutschland, einzig und allein den Werken der Baukunst zu gute gekommen; um die Leistungen der Bildhauer, die seit dem Ende des dreissigjährigen Krieges bis um die Mitte des vorigen Jahrhunderts thätig waren, hat man sich wenig gekümmert, sich vielmehr begnügt, allein die hervorragenden Arbeiten von Andreas Schlüter und Raphael Donner gebührend zu würdigen. Und doch giebt es auch in Deutschland eine nicht geringe Zahl von Bildwerken, die der Beachtung wohl wert erscheinen.

Im Parke des Schlosses zu Erlangen steht ein wunderlicher Springbrunnen, den die 1686 von dem Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth so gastlich aufgenommenen, aus Frankreich vertriebenen Hugenotten ihrem Beschützer gewidmet haben sollen. Auf der Spitze des Felsaufbaues sehen wir den Markgrafen stehen, dessen Ruhm die Fama mit Posaunenschall der Welt kund thut. Um den Felsen sind Wasserbecken angelegt, an die sich Darstellungen von Flussgottheiten anschliessen. Ganz unten am Fusse des Felsens sehen wir einige Gestalten, Männer und Frauen, im Kostüme des Beginnes des vorigen Jahrhunderts, wohl die dankbaren Stifter des Brunnens darstellend.

Von dem Künstler, der dies Werk geschaffen hat, ist meines Wissens nichts bekannt. Indessen steht die ganze Komposition einer grossen Statuengruppe sehr nahe, welche der französische Bildhauer *Pierre Garnier* (1635—1715), ein Schüler Girardons im Auftrage von Everard Titon de Tillet (1677—1762) ausführte. Pascal hat in der „Gazette des Beaux-Arts“ (3. Periode, T. XVI) auf diesen von Ludwig XIV. vielfach beschäftigten Meister wieder aufmerksam gemacht. Titon de Tillet wollte zur Verherrlichung des Königs auf einem Platze in Paris ein Denkmal errichten lassen, das den Monarchen in der Gestalt des Apollo auf dem Parnasse, umgeben von den ersten Dichtern und Dichterinnen, darstellte. Da nach dem Anschlage die Kosten sich auf mehr als zwei Millionen Franks belaufen sollten, wurde der Entwurf nicht ausgeführt. Die National-

bibliothek zu Paris besitzt einen Bronzeabguss der Skizze; auch giebt es einen Stich von Audran, den Pascal mitteilt. Der Aufbau der Gruppe gleicht unverkennbar dem Springbrunnen zu Erlangen. Statt der Fama erscheint auf dem Felsberge der Pegasus; Ludwig XIV. ist, wie schon gesagt worden, als Apollo dargestellt, während der Bayreuther Markgraf Allongeperücke und Staatsrüstung angelegt hat. Die drei Grazien sind durch die Damen de la Suze, de Scudéry und Deshoulières vertreten; ihnen entsprechen an dem Erlanger Monumente die Meer- und Flussgötter. Die grossen Dichter Racine, Corneille, Molière, La Fontaine u. s. w. hat Garnier auch im klassischen Geschmack römisch kostümirt oder mehr oder minder unbekleidet dargestellt, während die Erlanger Hugenotten ehrbar der ihrer Zeit üblichen entsprechenden Mode gemäss angezogen sind.

Im übrigen fällt die Ähnlichkeit beider Monumente sofort auf. Wir brauchen ja nicht anzunehmen, dass Garnier persönlich den Entwurf zu dem Erlanger Springbrunnen geliefert hat, das ist schon unwahrscheinlich, weil er durch Übernahme einer solchen Arbeit sich leicht die Gunst seines Königs verscherzen konnte, aber dass der Meister des Erlanger Werkes die Arbeit Garniers gekannt hat, das scheint doch ziemlich sicher. Die Ausführung des Brunnens muss in den ersten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts stattgefunden haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach war der Meister ein französischer Refugié. Ob er das Originalmodell des Pierre Garnier studirt hat, ist einstweilen nicht festzustellen; er kann ja aber auch durch den Stich von Audran angeregt worden sein.

ALWIN SCHULTZ.

PETER HALM

DER Radirer Peter Halm, der Nachfolger Leonhard Raabs an der Münchener Akademie, gehört seit langem zu den künstlerischen Mitarbeitern der „Zeitschrift für bildende Kunst". Als Reproduzent hat er eine fast kunstwissenschaftliche Feinfühligkeit für den verschiedenen Charakter seiner Vorwürfe bewiesen. Die Frische der Auffassung und die reizvolle Bewegung der Zeichnung, die nie in Pedanterie verfällt und doch überaus treu im Geiste der Vorbilder arbeitet, giebt seinen Radirungen nach den Werken alter und neuer Kunst einen stets fesselnden persönlichen Reiz von grossem Kunstwert. Den herben italienischen Quattrocentisten wie den pompösen Virtuosen des Barocks und Rokokos ist er in gleicher Weise gerecht geworden. Aber auch den Meistern koloristischer Stimmung und den Modernen, ist Halm mit feiner Intimität gerecht geworden. Als Darsteller von Werken der Plastik und der handwerklichen Kleinkunst älterer Zeit ist Halm der einzige deutsche Rivale Jules Jacquemarts. Feinsinnig folgt er dem Spiel des Lichtes auf den Bronzen, übersieht keine Zufälligkeit der Patinirung, keine noch so leichte Bewegung der Form. Halm schaut mit dem Auge des Künstlers und interpretirt mit der Gewissenhaftigkeit des Kenners und der warmen Freude des Amateurs. Eine andere Specialität Halms sind seine architektonischen Studien; namentlich für das Ornament des Rokoko hat Halm eine Schwärmerei, der wir eine Fülle köstlicher dekorativer Zeichnungen danken.

Frühzeitig ist Peter Halm als Originalradirer hervorgetreten. Mit Vorliebe hat er Landschaften radirt, Blätter von feinfühliger Vertiefung in dem zeichnerischen Reiz der Natur, vorgetragen mit der Virtuosität eines Radirers, für den die Ätzkunst keine Geheimnisse hat. Der technischen Meisterschaft dankt Halm auch den anregenden Einfluss, den er, ein jederzeit bereiter Ratgeber, auf die Entwicklung der Radirung als einer originalen Kunst in Deutschland gewonnen hat. Eine Menge Münchener Künstler danken Halm die Einführung in die Ätzkunst.

Aber noch auf einem anderen Gebiete hat Peter Halm erfolgreich gewirkt. Unter denen, die sich um die künstlerisehe Befruchtung unserer modernen Buchausstattung bemüht haben, verdient Halm an erster Stelle mitgenannt zu werden. Denn in einer Zeit, in der ein armseliger Clichétrödel mit ewig denselben alten Motiven und geschmacklosen Setzerkunststückchen den Ehrgeiz der Büchermacher befriedigte, hat Peter Halm durch eigene reizvolle Erfindungen eine Vignettenkunst wieder aufleben lassen, die deshalb gewiss nicht schlecht ist, weil sie lieber bei den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts sich inspirirte, als dass sie in den Wiegendrucken des fünfzehnten Jahrhunderts nach altertümlichen Schrullen stöberte. Als Vignettist, als Zeichner von Initialen, Ex-libris und was alles dazu gehört, um einen geschmackvollen Satz geschmackvoll auszustatten, in alledem ist Peter Halm ein Künstler, der es an Leichtigkeit der Erfindung und stilvoller Gefälligkeit des Vortrags mit den besten englischen Vignettisten unserer Tage aufzunehmen vermag.

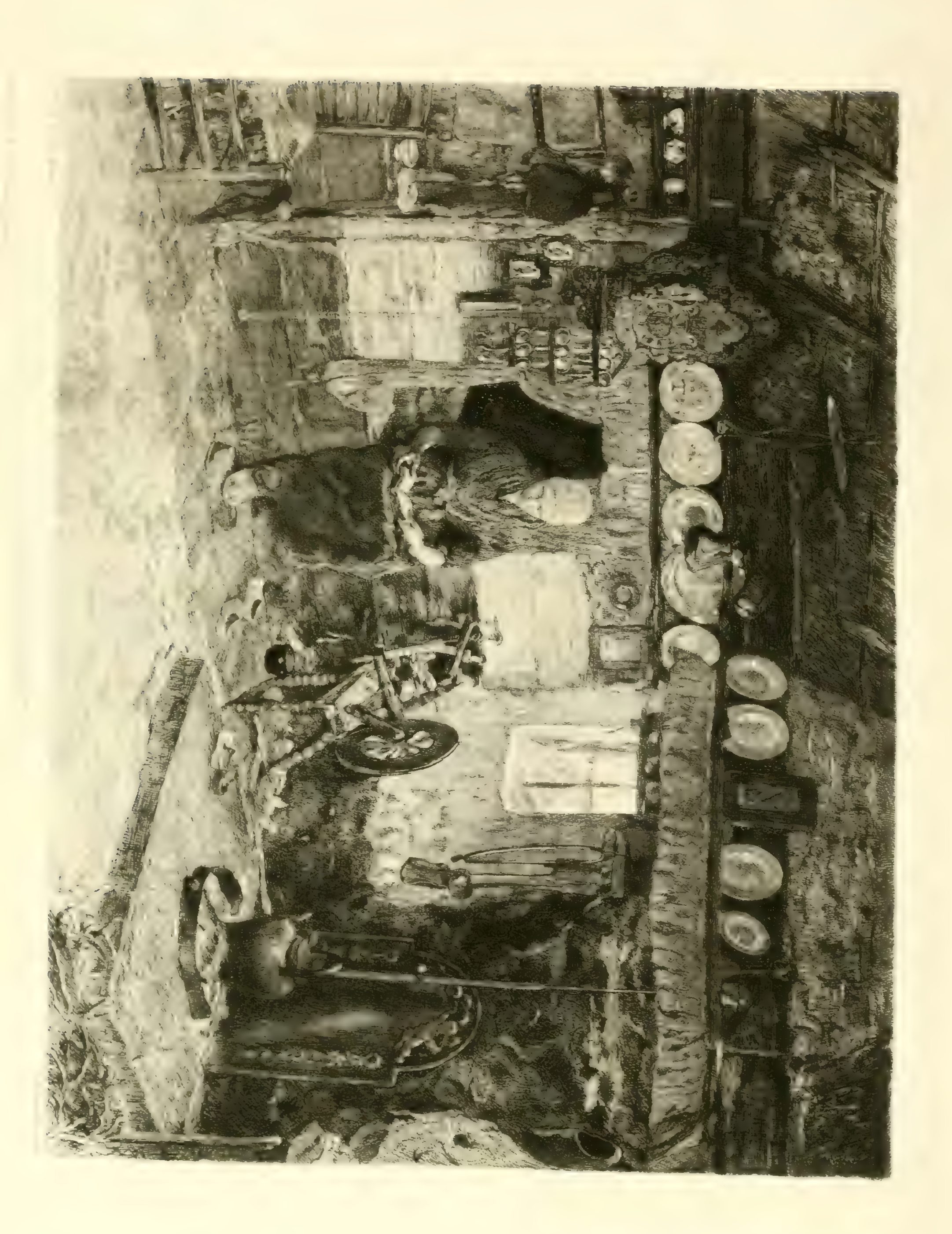
R. G.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











BALDUNG GRIENS ZEICHNUNGEN

VON *ROBERT STIASSNY*

FÜR die Kunst des Strassburger Meisters sind neben den Holzschnitten bekanntlich seine Zeichnungen von wesentlicher Bedeutung. Dem modernen Auge bereiten diese farblosen oder oligochromen Arbeiten ohne Frage einen ungetrübteren Genuss als die Mehrzahl seiner Gemälde. Denn Baldung war wohl fähig, die Natur farbig zu sehen und wiederzugeben; aber es heisst Farbensinn und malerischen Sinn verwechseln, wenn man ihn darum zum grossen Maler ausgerufen hat. Eine naive Farbenfreude, auf die seine langjährige Thätigkeit für die Glasmalerei nicht ohne Einfluss blieb, hat er erst im Alter verloren. Aber die Farbe zum Ton zu steigern, ist ihm selten gelungen. Licht und Schatten stehen in seinen Gemälden zumeist als abstrakte Gegensätze, das Raumgefühl ist gering. Als Holzschnittzeichner, als „Reisser", hat er seinen persönlichen Stil ausgebildet. Daher der graphische Zug auch in seiner Malweise, den er mit Dürer gemein hat und, wie dieser, nur in besonders glücklichen Stunden überwand. Nicht dass es ihm an guten malerischen Anwandlungen gefehlt hätte. Von kleinen Einfällen, wie den Beleuchtungseffekten der Freiburger, Aschaffenburger und Frankfurter „Geburt Christi" zu schweigen, bleibt der Freiburger Altar doch auch als Ganzes ein farbengewaltiges Werk. Wie fein empfunden ist die Harmonie zwischen dem tiefleuchtenden Karmin und Blaugrün der Mitteltafel und den weissen Gewandmassen der Apostel auf den Flügeln, die als „Abschieber" wirken! Wie resolut ist, um ein anderes Beispiel herauszugreifen, der Berliner Apostelkopf in wenigen Noten heruntergemalt! Doch handelt es sich hier eben um Ausnahmsleistungen. Volle Bildwirkung erzielt er in der Regel nur als Landschafter und als poetisch-gemütvoller Erzähler. Durch die Anschauung, nicht durch die Mache seiner Tafeln weiss er uns zu fassen. Ein geborener Stimmungsmaler ist Baldung durch die Mängel seiner technischen Ausbildung verurteilt gewesen, Stilist zu werden. Als solcher war er auf Feder, Stift und Kohle, als die ihm zusagendsten Werkzeuge, angewiesen. Diesen schlichten Darstellungsmitteln hat er aber ihre ganze Ausdrucksfähigkeit abgewonnen, sie werden nicht selten zu Malmitteln in derselben Hand, die mit dem Pinsel zu zeichnen pflegte. Den Schönheitszauber, den manche Frauenköpfe, das Leben, das die üppig geschwungenen Linien, das schwellende Fleisch seiner weiblichen Akte in Zeichnungen und Holzschnitten atmen, hat er auf keinem Bilde erreicht. An malerischem Reiz und einfacher Noblesse übertrifft seine sämtlichen Porträts das Kreidebildnis einer Stifterin von 1519 im Berliner Kabinette. Und in welcher gemalten Kreuzigung ist er zu einem so abgeklärten Realismus, zu solcher Grossheit im Nackten durchgedrungen wie in dem Kruzifix der Albertina von 1533!

Vor allem aber tritt in seiner Zeichenkunst die mit Recht am meisten bewunderte Eigenschaft Baldungs, seine Erfindungsgabe, zu Tage. Ihr verdankte er eine Produktivität, welche die Fruchtbarkeit des schöpferischen, nicht die Betriebsamkeit des kleinen Talentes gewesen ist. Ihr die „Fülle der Gesichte", die er aus dem Wesenlosen erzeugt, gleichsam aus der vierten Dimension herübergeholt hat. Denn nicht die Zeitstimmung allein, und nicht eine spekulative Neigung haben Baldung seine ergreifenden Todesphantasien und wunderbaren Hexenbilder eingegeben. Seine urdeutsche Fabulirlust fand an solchem „Traumwerk", mit Dürer zu reden, Gefallen wie seine gesunde, fleischfrohe Sinnlichkeit an der Schaustellung des unbekleideten Frauenkörpers, zu der die Vorwürfe Anlass boten. Denn als richtiger Künstler ist Baldung zuletzt stets von der Form ausgegangen, nicht vom Gedanken. Nur so gelang es ihm, Gebilden des Volksglaubens die volle Existenzmöglichkeit, ein individuelles Dasein zu geben, ohne den mythischen Schein zu zerstören, der sie umspielt. Seine Hexenstücke haben eine spukhafte Wahrheit, Gestalten des Brocken und der Walpurgisnacht sind in ihnen lebendig geworden. Und mit erschütternder Bestimmtheit ist in seinen Vanitas-Darstellungen das Furchtbare vor die Anschauung gebracht. Eine visionäre Wirkung geht von ihnen aus, die der lehrhaften Tendenz der älteren Totentänze überlegen, auch dem schneidenden Realismus Holbeins gegenüber ihr künstlerisches Recht behauptet. Selbst

antike Vorstellungen hat Baldung nicht immer nach deutsch-mittelalterlicher Weise travestirt, sondern gelegentlich mit einer eigenartigen Poesie zu erfüllen gewusst. Einen ästhetisch so glaubhaften Kentauren, wie ihn sein Blatt in Basel zeigt, hat kein anderer Altdeutscher auf die Beine gestellt. Und so phantasiegerecht erscheint der bekannte männliche Kreidekopf der Albertina (s. Abb. S. 53), dass ihn ein späterer Besitzer als „Saturno“ bezeichnen konnte. Diese Fähigkeit überzeugender Versinnlichung des Übersinnlichen, diese suggestive Kraft, die neue Vorstellungswerte schuf, sichert Baldung einen ersten Platz unter den deutschen „Griffelkünstlern“, unter den Ahnherren der Stuck, Thoma, Schwaiger und Sattler.

Gehört aber Baldung ein Platz auch unter den klassischen Zeichnern im engeren Sinne? Den zeichnerischen Vorzügen, deren bereits gedacht wurde, stehen bedenkliche Schwächen gegenüber. Ein konsequenter Realismus war nicht seine Sache. Wieder lässt ihn das Handwerk vielfach im Stiche. Baldung zeichnet ungleichmässig, oft willkürlich, ungrammatikalisch sozusagen. Die Anatomie legt er sich gerne nach Bedarf zurecht, sie verrät bei ihm mehr instinktives Tasten als positive Kenntnisse; namentlich Verstösse gegen die Proportion unterlaufen ihm häufig. Die gewagten Verkürzungen und Kontraposte, die er liebt, weiss er perspektivisch nicht immer zu bewältigen. Die Energie seiner Liniensprache versteigt sich zuweilen zu Gewaltsamkeiten, verflacht sich aber, wo er in das Detail der Erscheinung nicht eingeht, zu leerer Allgemeinheit und fällt gegenteils leicht ins Klobige und Plumpe. Ein gewisser Mangel an künstlerischer Moral scheint dieses abspringende Wesen seiner Kunst mitverschuldet zu haben und zwingt uns, ihm geschäftliche Stegreifarbeiten zuzutrauen, die gerade in ihrer Schwäche seine unverfälschte Handschrift zur Schau tragen. Wer sich dieser Grenzen seines Könnens, die zugleich Grenzen seiner Individualität sind, nicht bewusst wird, sondern unterschiedslos den Zeichner wie den Maler lobt, macht sich verdächtig, Baldung gerade dort nicht nach Gebühr zu schätzen, wo er einfach über alles Lob erhaben ist. Denn mit seinen Fehlern und Beschränktheiten versöhnt uns immer wieder eine herrliche Naivetät, die grosse Natur, der Rassemensch, der aus allem und jedem spricht, was er geschaffen. Eine so starke Persönlichkeit hatte viel Persönliches zu sagen und ihr universelles Mitteilungsbedürfnis machte sich mit dem Stifte ungleich leichter Luft als mit dem langsam arbeitenden Pinsel. In der That hat kein anderer Altdeutscher ausser Dürer so viele Zeichnungen hinterlassen — sie bilden mehr als die Hälfte seines Werkes. Baldung, wie die oberdeutschen Maler überhaupt, zeichnete eben nicht nur, um Skizzen zu machen oder Bilder vorzubereiten. Die Mehrzahl seiner Blätter waren als selbständige Kunstwerke gedacht, die den verwöhnten Kostgängern des Kunstmarktes, den Liebhabern einen Ersatz für die durch die „gedruckte Kunst“ verdrängten Miniaturen boten. Bildmässig abgerundete Kompositionen wurden gelegentlich wirklich zu Bildern verwertet wie die Stuttgarter Helldunkelzeichnungen mit dem „Tod Mariae“ und der „Aposteltrennung“ von 1516 fünf Jahre später zu der Tafel in S. Maria auf dem Kapitol in Köln. Im allgemeinen gehören aber die Vorlagen für Gemälde, Glasbilder und Holzschnitte, die „Visirungen“ in eine andere Klasse seiner Zeichnungen. Ein dritte Gruppe endlich umfasst die Studien nach dem Leben, Naturaufnahmen, künstlerische Gedankenfragmente — unter ihnen gewiss noch manchen Entwurf für heute verlorene oder verschollene Werke, aber auch manche nie zum Bilde ausgereifte Idee. Hier sieht man, dass Baldung in erster Linie Menschendarsteller gewesen. Daneben interessirt ihn die Landschaft, während die tote Natur und noch mehr das Ornament zurücktreten. Unnötig zu sagen, dass gerade diese anspruchslosen Blätter, in denen der Künstler

Hans Baldung: Selbstbildnis aus dem Sebastiansaltar in Brüssel (1507).

ganz er selbst ist, das Material zu intimsten Beobachtungen bieten. Das Karlsruher Skizzenbuch, das mit den dazugehörigen Stiftzeichnungen in Kopenhagen und Berlin die Hauptmasse derartiger Arbeiten Baldungs ausmacht, ist denn auch bereits 1889 durch Marc Rosenberg in seinem wesentlichen Bestande veröffentlicht worden.

Eine Gesamtausgabe der übrigen Zeichnungen Griens war bei dem herrschenden Publikationseifer nur eine Frage der Zeit und der — Mittel. Dank der Munificenz der Regierung von Elsass-Lothringen und der Stadt Strassburg konnte Gabriel v. Térey die Veröffentlichung unternehmen, deren würdige Ausstattung das um die elsässische Litteratur verdiente Verlagshaus Heitz sich angelegen sein liess.[1]) Die Lichtdrucke aus der Kunstanstalt Kraemer in Kehl a. Rh. geben Feder-, Stift-, Kreide- und Rötelzeichnungen getreu wieder. Weniger befriedigen die Nachbildungen der farbigen Blätter, die durch die verwaschene oder branstige Reproduktion des Papiertones ihre plastische Wirkung in der Regel eingebüsst haben. Wert und Bedeutung des Sammelwerkes soll durch diese Ausstellung nicht geschmälert werden. Indem es neben vielen bekannten auch zahlreiche unbekannte, im europäischen Kunstbesitze verstreute Zeichnungen Baldungs in Abbildungen vereinigt, gewährt es nicht nur einen Überblick über das Schaffensgebiet, sondern auch einen Einblick in den geistigen Werdegang des Künstlers, der ja wichtiger ist als sein äusserer Lebensgang.

Die Hauptschwierigkeit einer solchen Publikation liegt, wie man weiss, in der kritischen Auswahl der aufzunehmenden Blätter. Eine wissenschaftliche Sichtung des Denkmälervorrates hatte der vielgereiste Herausgeber denn auch im Prospekte des Werkes verheissen. Aber schon das dort anhangsweise mitgeteilte Verzeichnis war wenig geeignet, Vertrauen zu erwecken. Eine ganze Anzahl von Nummern, deren Veröffentlichung es in Aussicht stellte, figurirt heute in der Nachtragsabteilung des dritten Bandes unter den „Baldung *nicht* zuzuweisenden Handzeichnungen“. In dieser Verlustliste finden wir eine weitere Reihe von Apokryphen, Kopien und Arbeiten fremder Hände, deren Bekanntschaft uns die Publikation nicht vorenthalten hat. Térey hatte sie veröffentlicht, „um die künstlerische Thätigkeit Baldungs besser abgrenzen zu können“, wie er im Vorwort des Schlussbandes versichert, in der That aber wohl deshalb, weil er von ihrer Echtheit überzeugt war oder sich von ihr überzeugen liess. Denn nicht wenige Stücke hat er auf fremde Initiative hin aufgenommen, um sie nachträglich, auf den Einspruch anderer Gewährsmänner hin, wieder preiszugeben. Dieser Mangel an Unabhängigkeit und Entschiedenheit des Urteiles, an leitenden Grundsätzen zieht sich durch die ganze Publikation. Wohl giebt es eine Gruppe von Zeichnungen, die trotz problematischer Eigenhändigkeit in den Kreis Baldungs gehören, für die das Wort Geltung hat: in dubiis libertas. Diese fragwürdigen Blätter wären aber in einem Supplement, wie es Lippmann für sein Dürer-Corpus plant, rechtzeitig genug gebracht worden. Wurden sie aber schon mit den unbestreitbaren Originalen in Reih und Glied aufgeführt, so hätte der Text ihnen gegenüber nachdrücklich Farbe bekennen müssen. Auf alle Fälle aber wäre das absolut Unechte auszuscheiden gewesen, das die Vorstellung von der Eigenart des Meisters nur zu verwirren vermag. Wenigstens die gröbsten dieser Verstösse hätte sich Térey erspart, hätte er die chronologische Betrachtung der Blätter nicht auf das Schlusswort und nun neuerlich auf den Text einer zweiten Publikation verschoben. Denn der Versuch, ein Werk in eine bestimmte Stilperiode eines Künstlers einzuordnen, trägt immer zur Klärung der Echtheitsfrage bei, bedeutet in vielen Fällen sogar deren Lösung.

Gleich die früheste datirte Zeichnung der Publikation, der „Reitende Tod“ von 1502 im Kestner-Museum zu Hannover, ein Federentwurf für eine Votivscheibe des Germanischen Museums (99), vermag diese Prüfung nicht zu bestehen. Freund Hain allein scheint bei der Taufe Gevatter gestanden zu haben, die der Herausgeber denn auch mit Recht wieder fallen liess. So wird das Zeichenwerk unseres Künstlers vorläufig durch zwei Baseler Federskizzen aus dem Jahre 1504 eröffnet, eine „Maria, von einem Engel gekrönt“ und ein hl. Bartholomäus (5, 8). Sie werfen ein neues Licht auf einen entscheidenden Wendepunkt seiner Jugendentwicklung. Denn wenn — nach Rieffels Untersuchungen (Repertorium XV, 294) — Baldungs Anwesenheit in Nürnberg vor 1505 schon feststand, so beweist ihr überraschend freier, ausgesprochen Dürerscher Vortrag, dass er bereits zu Beginn des Jahrhunderts in der Nähe des Meisters geweilt haben muss. Der hl. Bartholomäus kehrt sogar wenig verändert in einer Holzschnittfolge mit den zwölf Aposteln wieder, die sich in dem von Dr. Pinder herausgegebenen Andachtsbuche „Der beschlossene gart des rosenkrantz marie“, Nürnberg 1505 (II, 285 verso) findet. Dass diese Folge von Baldung herrührt, bestätigt ein Vergleich mit zwei gleichzeitigen Apostel-darstellungen des Künstlers: dem Scheibenriss mit dem hl. Paulus in Dresden (80) und einer, aus der Wiener Sammlung Jolles kürzlich in die ungarische Landesgalerie zu Budapest übergegangene Rötelzeichnung, deren Reproduktion bei Térey fehlt (s. Abb. S. 57). Die sorgsam durchgeführte Studie (29×19 cm), auf die mich

1) Die Handzeichnungen des Hans Baldung, gen. Grien. 3 Bde. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), 1894—1897.

Dr. Modern in Wien aufmerksam machte, weist unter der Jahreszahl 1506 zwei Rebenblätter auf, die Baldung im Anfang des Jahrhunderts signaturartig anzubringen liebte. Dieser richtigen Beobachtung misst aber Térey eine übertriebene Bedeutung bei, wenn er von dem Rebenblatte den Beinamen „Grien“ herleitet, den Baldung nur seiner Leibfarbe und der Vorliebe, sich in sie zu kleiden — siehe G. Kellers „Grünen Heinrich“ —, verdankt haben kann. An die Jugendschöpfung, in der diese koloristische Neigung zuerst zu Tage trat, erinnert eine hl. Katharina in Basel (10): in Ausdruck und Haltung erscheint sie nächstverwandt den weiblichen Flügelheiligen des Sebastian-Altares von 1507 in Brüssel.

In die Nürnberger Periode gehen auch Baldungs Beziehungen zu Hans von Kulmbach zurück, mit dem er häufig verwechselt wird. Beide Künstler empfingen eben in der Werkstatt Dürers das Merk- und Stichwort ihres Schaffens. In den von ihnen, gemeinsam mit Schäufelein, gelieferten Illustrationen zu dem „Beschlossenen gart“ (1505) und dem „Speculum passionis“ (1507), im Ansbacher Kelterbilde, in dem ich gleichfalls eine Compagniearbeit erblicke (s. Gaz. d. B.-Arts 1897, tome I, 235), fällt die Grenzberichtigung thatsächlich nicht leicht. Bald aber trennen sich ihre Wege, und während Baldungs Eigenart von dem Einflusse Dürers im Tiefsten nicht gebeugt wurde, bleibt derselbe richtunggebend für das schmiegsamere, nachgiebige Naturell des Hans Suess. Dieser zeichnet zuweilen korrekter, stets aber flauer und nüchterner als sein einstiger Mitgeselle, seiner zahmen und zierlichen Formauffassung bleibt die plastische Energie Baldungs, dessen harter und scharfer Strich unerreichbar. Auf Grund dieser und anderer Merkmale wurden drei Bischofsbrustbilder in Berlin, Erlangen und Strassburg (37, 87, 213) von mir und Koelitz (Beitr. z. Kunstgesch., N. F. XII, 77) schon vor Längerem Kulmbach zurückgegeben. Kulmbach gehört auch eine im Auktionskataloge der Sammlung d'Adda (Stuttgart, 1891) unter Baldungs Namen aufgeführte Gottvater-Zeichnung (heute in Constanzer Privatbesitz), und seiner Richtung weist Rieffel mit Recht den Dresdener Wappenengel zu, vermutlich ein Epitaphentwurf (84). Handelt es sich hier immerhin um Produkte eines Künstlers, mit dem Baldung vorübergehend engere Fühlung unterhalten, so entbehrt ein anderer Dürer-Schüler, der sich in die Publikation verirrt hat, der Urheber der „Himmelfahrt Mariä“ in Basel (7), selbst eines so entfernten Anrechtes auf ihre Gastfreundschaft. Denn dieses Kreideblatt ist eine sichere und wohl die bedeutendste, bisher bekannt gewordene Zeichnung Hans Dürers. Die weiche, zerflossene Modellirung der Figuren, ihre knolligen, wie platt gedrückten Formen, die überlangen Finger und knopfartigen Faltenaugen finden sich auf den Randzeichnungen H. Dürers im Gebetbuche Kaiser Max' und dem „Christus am Kreuze“ der Sammlung Klinkosch (gegenwärtig im Berliner Kunsthandel), der Typus der Engel auf dem Heiligenbildchen der Schleissheimer Galerie (Nr. 144) völlig identisch wieder.

Im Jahre 1508 dürfen wir Baldung wieder in Strassburg vermuten. Und hier ist es die Thätigkeit für den Holzschnitt, auf die er bis zur Übersiedelung nach Freiburg, Ende 1512, als seine hauptsächliche Einnahmequelle angewiesen war, die seiner innersten Eigenart zum Durchbruch verhilft. Auf dem Block erst gewinnt sein Zeichnungsstil jenes gediegene Mark, jene Lebensfülle und Schneidigkeit, die ihn schon in dem grandiosen Hexenblatte von 1510 auf der Höhe seiner Kunst zeigen. Am Ausgang der Epoche entsteht der prächtige Kreuzigungsholzschnitt, den Térey im zweiten Texthefte mitteilt, irriger Weise jedoch als Einblatt anspricht und in die von ihm auch sonst überbürdete Freiburger Zeit versetzt. Dieses schon im Auktionskataloge der Baseler Sammlung P. Vischer (Paris, 1852) Baldung zugeschriebene Kanonbild entstammt vielmehr dem von R. Beck in Strassburg 1512 herausgegebenen „Missale speciale“. Eine andere charakteristische Buchillustration des Meisters aus dieser Zeit findet sich, ohne Angabe der Provenienz, in Térey's letzter Lieferung abgebildet: die Renaissance-Kapitale G mit dem „Tode Mariä“, die zuerst in der „Sequentiarum interpretatio“ des Joh. Adelphus, Argentinae, Schürer, 1513 erschienen ist.

Seit 1510 pflegt Baldung Zeichnungen wie Holzschnitten sein Monogramm und häufig auch das Datum mit auf den Weg zu geben. An die „Eva“, welche die Hamburger Kunsthalle aus diesem Jahre besitzt (97), schliesst sich eine „Säugende Maria“ in Dresden (79) eng an; schon durch ihre Ähnlichkeit mit einer der Mütter des Holzschnittes „die Kinderaue“ (Eisenmann 138), widerlegt sie die gegen ihre Echtheit erhobenen Einwürfe. Von 1511 datiren ein hl. Nikolaus in Frankfurt (93), der richtige Zwillingsbruder des Augustin auf der Rückseite des Baseler Gemäldes mit der „Geburt Christi“ und ein zweiter, nicht weniger wunderlicher Heiliger, der Diogenes in Kopenhagen (192). Das folgende Jahr bringt die Schaffhausener Neujahrskarte mit dem ungläubigen Thomas (210) — eine vom Herausgeber missverstandene Anspielung auf den Schluss des Kirchenjahres, den Thomastag (21. Dez.) —, ferner das „Selbdritt“ in Luzern (198) und wohl auch das Kopenhagener Marienblatt (167). Eine bisher verkannte Vorarbeit für die Hauptfigur des Berliner Kreuzigungsgemäldes von 1512 ist das Kruzifix in München (199). Alle diese Blätter sind Helldunkelzeichnungen, wenngleich gewiss nicht die Erstlinge Baldungs in der neuen Technik. Beherrscht er sie doch bereits in einigen Farbenholzschnitten von 1510 und 1511 mit vollkommener Sicherheit. Andererseits kann ein so reifes Clairobscur wie die „Maria auf



Hans Baldung: Studienkopf. Kreidezeichnung. Wien, Albertina.

der Rasenbank« in Basel (4) nicht schon dem Jahre 1504 zugetraut werden; mit dem Holzschnitte, E. 8, auf dem wir ihrem Madonnentypus wiederbegegnen, gehört diese duftige Schilderung jungen Mutterglückes frühestens in den Beginn des zweiten Decenniums des Jahrhunderts.

Es folgt die Freiburger Zeit, die Blüteepoche des Künstlers. Mit ihrer vielseitigen Regsamkeit spiegelt sie sich nicht zum Letzten in der Fülle bedeutender Zeichnungen, die sich in den wenigen Jahren zusammendrängen. Nun, da die Thätigkeit Baldungs immer mehr in die Breite geht, kann diese Übersicht nur noch die wichtigeren Entwicklungsmomente berühren. Den Beginn der Arbeit am Hochaltar, der unter weitgehender Beteiligung der Werkstatt 1516 vollendet wurde, bezeichnen zwei Hilfsblätter zur Haupttafel, der »Marienkrönung«: die in der »Kunstchronik« 1887 (Nr. 31) nachgewiesene Gottvater-Studie in Basel (1) und eine nur in einer Karlsruher Kopie erhaltene Christusskizze (272), beide aus dem Jahre 1513. Das nämliche Datum (Térey liest es 1512) trägt eine vorzügliche Helldunkelzeichnung in Karlsruhe (101), die den hl. Christoph des »Hortulus animae« von 1511, eine offenbar durch Dürers Holzschnitt, B. 107, angeregte Figur, im Gegensinne wiederholt. Neben dieser Nürnberger Reminiscenz meldet sich noch im selben Jahre, in den »Beweinungen« in Basel und Constanz (13, 166) der Einfluss Grünewalds. Die Bekanntschaft mit dem Isenheimer Altar, welche die Holzschnitte Baldungs schon seit ca. 1511 verspüren lassen, warf ein neues, aber durchaus homogenes Element in die künstlerische Gärung jener Zeit. Baldung fühlte sich von Grünewalds virtuoser Art, Farbe, Licht und Zeichnung in den Kampf der Affekte hineinzuziehen, sie als Mittel des Stimmungsausdruckes und der Charakterschilderung zu verwenden, wahlverwandt angezogen. Der geniale Luminist hat seinen Blick für Farbenwerte und Beleuchtungsprobleme geweckt. Aber auch seine Formanschauung wurde durch den malerisch breiten Vortrag und den extremen Realismus des Aschaffenburgers gefördert. Ein an diesem Muster geschultes Naturstudium spricht zunächst aus mehreren Darstellungen des Gekreuzigten: den Karlsruher und Baseler Helldunkelblättern von 1514 und 1515 (100, 2) und einer dritten, gleichfalls von 1515, im Besançoner Diurnale (70). Ähnlich mag der Entwurf zu einem geschnitzten »Herrgott« auf dem Freiburger Friedhofe ausgesehen haben, für den der Künstler 1517 entlohnt wurde. — Der Wert dieser Einwirkung darf indes nicht überschätzt werden. Auf derselben Seite des kaiserlichen Gebetbuches, welche das vorerwähnte Kruzifix schmückt, hat Baldung in die untere Randleiste eine Pietà gezeichnet, eine einfach grosse Gruppe von Mutter und Sohn, deren schlichte Gefühlswärme ergreifender wirkt als alles Pathos Grünewalds. Und wie grundverschieden zeigt sich dessen Art in der von Térey veröffentlichten Louvre-Zeichnung »Versuchung des hl. Antonius« (203), von der, nach Mitteilung Dr. Meders, die Feldsberger Sammlung des Fürsten Liechtenstein eine spätere, um mehrere Figuren vergrösserte Wiederholung besitzt (s. Rieffel, Zeitschr. f. christl. Kunst, 1897, Sp. 166 f.).

In den Freiburger Aufenthalt fällt auch die Mehrzahl der Hexen- und Todesbilder Baldungs. Gerade während der Meister zur Verherrlichung des neugesteigerten Mariendienstes sein Hauptwerk als Kirchenmaler schuf, verliert sich seine Phantasie mit Vorliebe in die Nachtseiten des Seelenlebens seiner Zeit und treibt auf diesem profanen Felde ihre wundersamsten Blüten. Nur scheinbar jedoch berühren sich hier die Extreme. Denn, wie die mittelalterliche Todesfigur war auch die Vorstellung vom Teufelsbunde, die dem Hexenglauben zu Grunde liegt, von der Kirche selbst ausgebildet worden. Und der Künstler beweist durch das Temperament und die Gestaltungskraft, mit denen er an die physiologische Realität jener Zauberwelt glauben zu machen versteht, dass er so wenig wie Dürer oder Luther für seine Person von dem traurigen Wahn frei gewesen. Allerdings illustriren Baldungs Hexenblätter schwerlich historische Fälle, obschon seine Gegend, der Oberrhein und Oberschwaben, unter den deutschen Landschaften mit das stärkste Kontingent zu denselben im XVI. Jahrhundert gestellt hat. Waren doch die verfolgten »Unholden« in der Regel arme und alte Weiber, während Baldung, ausser einer schon von seinen Holzschnitten E. 136 und 140 her bekannten megärenhaften Alten, nur jüngere, muskelkräftige Frauen von stark sinnlichem Reize vorführt. Seine Auswahl an Modellen war dabei eine so beschränkte, dass er zuweilen auf einem und demselben Blatte den nämlichen Akt wiederholt, sein Lieblingshexenmodell sogar in der hl. Dorothea des Prager Bildes von 1516 verewigt. Dennoch fesseln durch die Urwüchsigkeit der Auffassung schon seine Einzeldarstellungen aus diesem Kreise, unter denen beispielshalber das bei Térey fehlende, kürzlich in dem Albertina-Werke (Taf. 141) veröffentlichte Feldsberger Blatt von 1515 genannt sei. Das kühnste Bild der ganzen Reihe bleibt die Karlsruher Helldunkelzeichnung aus dem gleichen Jahre, die den Verkehr einer Hexe mit einem ihr in Drachengestalt erschienenen Buhlteufel — Incubus — schildert (102). Ihr stellen sich die beiden Hexenscenen von 1514 in der Albertina zur Seite, die durch ihre geniale Traumwahrheit und ihren dämonischen Humor noch unmittelbarer packen (247, 248). Eine dritte, »Vorbereitung zum Sabbath«, von 1514 in derselben Sammlung ist eine täuschend getreue Kopie des Urs Graf nach einem verschollenen Baldung (249). Sie liefert ein wertvolles Dokument zur Beurteilung des Einflusses, den dieser, namentlich seit der Frei-



Hans Baldung: Weibliche Köpfe. Handzeichnung. Wien, Albertina.

burger Zeit, auf seinen schweizer Stammes- und Berufsgenossen ausgeübt hat. Persönliche Beziehungen, vielleicht vermittelt durch den gleichzeitig (1513—1519) in Freiburg weilenden Bonifaz Amerbach, waren wohl mit im Spiele. Dass Baldung schon damals für Basel beschäftigt war, erhellt aus 14 nach seinen Kartons ca. 1512—1517 ausgeführten Figurenfenstern, Stiftungen oberrheinischer und schweizer Notabeln, die aus der Karthause zu Klein-Basel nach Schloss Langenstein i. B., in die gräflich Douglassche Glasgemäldesammlung kamen, mit der sie im November d. J. von Heberle in Köln versteigert wurden (s. den illustrirten Auktions-Katalog der Sammlung)[1]). Spätere Besuche in Basel, veranlasst durch Aufträge des dortigen Patriziates, konnte D. Burckhardt aus Briefen Amerbachs nachweisen. Die schweizer Maler aber waren für seine Art schon darum empfänglich, weil eine beträchtliche Wesens- und Gemütsverwandtschaft, eine künstlerische Blutsverwandtschaft sie von altersher mit der elsässischen Schule verband. Eben darum geht es nicht an, jedes Produkt ihrer parallelen Entwicklung auf Rechnung jenes Einflusses zu setzen oder gar Baldung selbst zuzumuten, wie etwa das Jünglingsporträt in Berlin (49), eine dem sogenannten Selbstbildnisse des H. Herbster in Basel (Abbildung bei Haendcke, Schweiz. Mal., S. 9) stilistisch am nächsten stehende Stiftzeichnung.

Den traditionellen Zusammenhang der rheinschwäbischen Kunst verleugnen auch Baldungs Todesdarstellungen nicht, die ja unmittelbar an einen vorzugsweise in der deutschen Schweiz ausgebildeten Stoffkreis anknüpfen. Mit Vorliebe variiren sie das Thema vom Weibe, das in verführerischer Jugendschönheit und Leibespracht dem Tode zum Raube fällt. Das Momentane dieses Überfalles, die Unwiderstehlichkeit des Knochenmannes und den Todesschrecken der Schönen vergegenwärtigt der Künstler aber so lebendig, dem Gegensatze zwischen „Frau Welt“ und der Vergänglichkeit leiht er so tragische Accente, dass er in der einen Scene die Blüte der Totentanzidee abzupflücken scheint. Man sehe z. B., was er auf der

1) Ausser den Nrn. 12—25 der Sammlung scheint Baldung, den Abbildungen nach zu urteilen, auch das Widmannsche Fenster (9—11) gezeichnet zu haben, dessen Entwurf der Katalog jedenfalls mit Unrecht, dem jüngeren Holbein zuschreibt.

Baseler Zeichnung von 1515 (28) — eine Abbildung auch in dieser Zeitschrift XXI, 6 — aus einem Motive des dortigen Totentanzes bei den Dominikanern, des berühmten „Todes von Basel“: die Frau, die den Tod im Spiegel erblickt, gemacht hat. Nicht umsonst bringt er im folgenden Jahre den schönen Modellakt Problem stilkritischer Abrechnnng zwischen Dürer und Baldung. Auch die Drei-Reiter-Zeichnung der Albertina (250) wird neuerdings wieder für Dürer in Anspruch genommen und die Autorschaft Baldungs selbst von Térey bezweifelt, der die ihr eng affiliirte Federskizze in Frankfurt (94) noch einwandslos ver-



Hans Baldung: Lenzlin-Wappen. Glasbildentwurf. Coburg, Herz. Kupferstichkabinett.

dieser Todesbraut noch einmal an im Hintergrunde der Bamberger „Sintflut“. Eine allegorische Absichtlichkeit tritt allenfalls noch in der „Vanitas“ der Wiener Galerie und des Bargello zu Florenz vor. In der Regel aber geht bei Baldung der symbolische Gedanke so rein im Bilde auf, wie nur irgend in den verwandten Darstellungen Dürers oder Holbeins. Der tiefpoetische „Todesgang der Schwangeren“, die bekannte Perle der Sammlung Mitchell, heute in Weimar (220), bildet daher nach wie vor das schwierigste öffentlicht hatte. Thatsächlich trägt dieses geistreiche Blatt, das vor der ausgeführten Zeichnung die Frische der ersten Inspiration voraus hat, ganz den Charakter Baldungs. Das wegspringende Hündchen z. B. kehrt mit den nämlichen Verzeichnungen in dem Oberbildchen des Fegersheim-Wappens im Österr. Museum (253) wieder. Auf dem Albertina-Blatte fällt zunächst die Ähnlichkeit des vorderen Reiters mit dem Stallknechte des Kupferstiches, E. 2, auf. Weiter muss der Holzschnitt „Die Macht des Todes“, E. d. 8, heran-



Hans Baldung: Apostel. Budapest, Handzeichnungen-Sammlung der Landesgalerie.

gezogen werden, der eines der fliegenden Gerippe und andere Details der grösseren Komposition direkt wiederholt. Dieses Flugblatt kann zwar nicht von Baldung selbst entworfen worden sein, wie Passavant meinte, weist aber schon durch seinen Druckort, Durlach in Baden, in die Nähe des Oberrheines. Dorthin verlegt auch Rieffel (Zeitschr. f. christl. Kunst, 1897, Sp. 135 f.) den Ursprung der Wiener Zeichnung; indem er sie Grünewald vindizirt. Hie Dürer! hie Grünewald! — Die Wahrscheinlichkeit spricht zu Gunsten eines zwischen Beiden vermittelnden Meisters. Und welchem Künstler des deutschen Südwestens wäre der stimmungsvolle Balladenton, den unser Blatt anschlägt, eher zuzutrauen, wer wäre berufener als Baldung gewesen, die Geisterschauer der alten Legende so wirksam im Bilde heraufzubeschwören?!

In der Vollreife seiner künstlerischen Kraft war Baldung 1517 von Freiburg nach Strassburg zurückgekehrt. Auch nach dieser hochbewegten Zeit hat er auf dem Gewonnenen nicht ausgeruht, sondern an seiner Entwicklung weitergearbeitet, deren einzelne Phasen sich nur nicht mehr so scharf wie früher ausprägen. Zunächst scheint er im erneuten Verkehr mit Dürer, zu dem vielleicht ein Besuch des Augsburger Reichstages von 1518 Gelegenheit bot, seine Nürnberger Erinnerungen aufgefrischt zu haben. Hiervon geben der wahrscheinlich im Jahre 1520 gemalte Frankfurter Altar und die Kölner Tafel von 1521 Zeugnis, für die uns eine Reihe von Studien erhalten sind (210, 41, 89, 216, 217). Noch umständlicher hat der Künstler das 1522 datirte Stephans-Martyrium in Strassburg (bis vor kurzem in der Berliner Galerie befindlich) vorbereitet, das denn auch einen recht komponirten, malerisch noch weniger erfreulichen Eindruck macht als die beiden Altäre der Vorjahre. Zu den fünf Detailstudien für die Hauptfigur — in Kopenhagen und Karlsruhe (188—191, Rosenberg 17) — kommen, gleichfalls aus dem Karlsruher Skizzenbuche, der Kopf des Saulus, links auf dem Bilde, und der karikirt hässliche des knieenden Steinwerfers rechts (Rosenberg 10, 22), während für den berittenen Kardinal im Hintergrunde ein Silberstiftporträt Albrechts von Brandenburg in Berlin (39) benutzt wurde. Diese gemeinsame Verwertung der Berliner, Kopenhagener und Karlsruher Stiftzeichnungen auf dem nämlichen Gemälde ist ein Beweis mehr für die von Térey ausser acht gelassene Thatsache ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit zu einem und demselben Zeichenbuche. — Aber noch aus einem weiteren Grunde ist das Stephans-Martyrium von Interesse. Es ist das erste Gemälde, in dem Baldung Fühlung sucht mit der Modeströmung der Renaissance, wenigstens ihre neuen Ziermotive sich anzueignen bemüht ist. Denn zum romanischen Formalismus als solchen hat sein kerndeutsches Naturell niemals ein rechtes Verhältnis gewonnen. Seine „antigischen“ Zeichnungen: das in Dürers Art klassicirende Mädchenprofil von 1519 in St. Germain-en-Laye (212), der Herkules von 1520 in Florenz (90), die in einer Karlsruher Kopie auf uns gekommene mythologische Scene (275) lassen so kalt wie die Bilder dieser Richtung: der „Kampf des Herkules mit Antaeus“ in Kassel und der Stockholmer „Merkur“. Wie viel gesünder, weil bodenwüchsig, erscheint seine Kunst in dem Baseler und Kasseler Christoph (11, 103) oder dem hl. Konrad in Windsor (261), diesen nachgeborenen Söhnen des Reckengeschlechtes der Freiburger Apostel und jener der Holzschnittfolge von 1519! Oder in der Galerie hoher Frauenbilder, die er in denselben Jahren 1519—1524 geschaffen: der Fortuna in Basel (26, 274), den Lukrezien in Weimar und Frankfurt (218, 95), der hl. Lucia im Louvre (204) und der vom Herausgeber fälschlich der Nürnberger Frühzeit zugewiesenen Barbara der Sammlung Habich (104) — alles urdeutsch empfundene, und doch so gross gesehene, so schwungvoll bewegte Gestalten, dass man einen Hauch echten Renaissancegeistes in ihnen zu verspüren meint.

Gleichzeitig geht das Trachten des Künstlers danach, seine Köpfe inniger zu beseelen, ihren Gefühlsausdruck zu steigern. Das anmutige Mädchenterzett der Albertina (246 s. Abb. S. 55), das weibliche Bildnis mit dem zauberhaften Lächeln in Berlin (44) — beide Blätter aus dem Jahre 1519 —, der in keuscher Demut gesenkte Madonnenkopf des Karlsruher Skizzenbuches von 1523 zeigen Baldungs lyrisches Talent im neuen Lichte. Und mit dem geistigen Leben sucht er auch die physiognomische Erscheinung tiefer zu ergründen. Von diesen, nach Dürers und Lionardos Vorgange, nicht zuletzt aber aus eigener Freude am Grotesken betriebenen Studien geben einige Seiten des Skizzenbuches, ein Berliner Silberstiftblättchen (40), sowie mehrere Holzschnitte in dem Werke des J. Indagine: „Introductiones apotelesmaticae etc.“ (Strassb. 1522) Kunde. Unter denselben Gesichtspunkt und in die nämlichen Jahre fällt die Pariser Zeichnung, die Térey irriger Weise „Allegorie des Todes“ betitelt und um 1510 ansetzt (276). Ein merkwürdiger Narrenkopf in Feldsberg, dessen Publikation in dem Albertina-Werke bevorsteht, macht den Übergang zu den porträtartigen Charakterköpfen Baldungs, in denen er ganz individuelle Formen durch energische Ausprägung ihrer Hauptzüge zu typisiren sucht. An der Spitze dieser Gruppe steht der wild lebendige Saturn von 1516, ein Kopf von pathologischem Reize (s. Abb. S. 53.). Prächtige Typen finden sich alsdann unter Baldungs Apostelstudien: es sind echte Gesichter der Reformationsperiode, voll männlichen Feuers und wuchtiger Würde. Den Nummern 15—18, 20, 92, 149 reiht sich ein Térey entgangener Greisenkopf von 1530

in Modena an, den Venturi, La galleria Estense (1882), pag. 155 als Dürer veröffentlicht hatte.

Die bedeutendsten Fortschritte in dieser Periode macht Baldung jedoch in der Darstellung des Nackten. Mit dem anatomischen Verständnisse wächst seine Neigung zu formaler Anmut, zur Stilisirung und Idealisirung des Naturvorbildes. Der eckige Sebastian des „Hortulus animae“ von 1511 verjüngt sich zu einer weichen Wohlgestalt in einer Berliner Federskizze aus dieser Zeit (36), die ihrem falschen Dürer-Monogramme die Aufnahme in das Laurentz'sche Kupferwerk nach Zeichnungen des K. Kabinetts (Berlin, 1770—1773) verdankte. Welcher Umschwung und Aufschwung sodann vom Kruzifix aus dem Jahre 1520 in derselben Sammlung (31) bis zum Christus am Kreuze der Albertina von 1533 (221)! Dort noch ein letzter Nachklang des Grünewald'schen Naturalismus, hier ein plastisches Ebenmass, eine Milde und Hoheit des Schmerzensausdruckes, die das Blatt zu einem der edelsten Erlöserbilder der germanischen Kunst stempeln.

Einen noch durchgreifenderen Wandel erfährt das weibliche Schönheitsideal Baldungs. Schon die „Eva“ des Sündenfall-Holzschnittes von 1519 (E. 2) und die Hexen des Frankfurter Bildes von 1523 verbinden mit der imposanten Fülle seiner früheren Lieblingstypen höheren Wuchs und einen anderen Kanon der Körpermasse. Mehr und mehr schmeidigt sich, unter dem wenn auch nur mittelbaren Drucke des Renaissancegeschmackes, sein Formsinn, er modellirt mit breiteren Licht- und Schattenmassen, es kommt Fluss, Rundung rhythmische Bewegung in seinen Umriss. Im leichtlebendigen Linienzuge desselben, in der Zartheit der Fleischbehandlung übertrifft er nun nicht selten Dürer, wie die 1527 datirte Federskizze einer obscönen Liebesscene (nicht „Adam und Eva“) in Stuttgart (214) oder die allegorischen Frauenbilder des Germanischen Museums bezeugen. Seine späteren Frauengestalten entwickeln eine immer schlankere Grazie; die „Eva“ bei Schönborn in Wien streift bereits an eine gesuchte Eleganz, die in den Madrider Bildern und den „Lebensaltern“ von 1544 auf Schloss Seusslitz geradezu in Cranach'sche Geziertheit umschlägt. Eine glückliche Mitte halten hingegen die Schildhalterinnen und Genien mehrerer Scheibenrisse aus dieser Schlussepoche (55—67, 111, 138). Es sind Figuren von einer sinnlichen Anmut und schalkhaften Weltlust, in denen der Schönheitssinn des gealterten Meisters, sein Talent zur Schilderung des weiblichen Reizes noch einmal aufleuchtet.

Diese Scheibenrisse, welche die grösste Gruppe im Werke Baldungs bilden, sind erst neuerdings in meiner Monographie über die Coburger Wappenzeichnungen und in mehreren Anzeigen derselben, so von R. Vischer (Allgm. Ztg., Beil. 1896, Nr. 15), R. Rahn (N. Zür. Ztg., 1896, Nr. 196) und K. Lange (Grenzboten, 1896, Nr. 47), im Zusammenhang gewürdigt worden. Immer deutlicher stellt es sich heraus, dass Baldung, vor und neben Holbein, der tonangebende „Visirer“ der blühenden oberrheinischen und schweizer Glasmalerschulen gewesen. Spärlich ist in dieser Gattung die kirchliche Kunst vertreten, obschon die bisher bekannt gewordenen Glasgemälde Baldung'scher Erfindung ausschliesslich ihr angehören. Hervorgehoben seien eine, vom Herausgeber grundlos verdächtigte Rundzeichnung mit dem hl. Martin im Brit. Museum (197), die freie Wiederholung einer frühen Holzschnitt-Komposition Baldungs (Heller, Dürer, Nr. 2020), und der grossartige Karton mit der Immaculata und S. Lorenz in derselben Sammlung (195), wohl schon ein Produkt der zwanziger Jahre. Dagegen haben sich Entwürfe für Wappenfenster so zahlreich erhalten, dass sie die ganze Schaffenszeit des Künstlers illustriren. Selbstverständlich fehlt es unter diesen Blättern nicht an blossen Lohnarbeiten; namentlich in seinem letzten Jahrzehnte, das durch die Thätigkeit für dieses Fach vorwiegend ausgefüllt wird, verfällt er oft in eine handwerkliche Routine, die sich durch Vernachlässigung des Naturstudiums auch in den gleichzeitigen Bildern rächt. Zugegeben ist ferner, dass die Umrahmungen Baldungs nur selten den flotten Wurf der Schweizerscheiben erreichen. Seine persönliche Anteilnahme galt eben dem figürlichen Beiwerke, den Miniaturbildchen, mit denen er die Zwickel, den Schildhaltern und Wappenfräuleins, mit denen er die Mittelfelder belebt, endlich dem Wappen selbst, das er, im Sinne der nationalen Rolle, welche die Heraldik damals spielte, als freie Prachtaufgabe zu behandeln wusste. Aber mit welchem künstlerischen Takte löst er dieselbe in der Mehrzahl seiner „Risse“! Welche köstliche Blüte des dekorativen Geistes der Spätgotik ist nicht gleich das frühe — von Térey erst nach meinem Hinweis anerkannte — Brechter-Wappen in Bern (266)! Ebenfalls noch gotisirend ist das von ihm um 1525 angesetzte Salmwappen in Berlin (51). In diesem Jahre war Baldung aber, wie die Einfassung des Ebersteinwappens (159) beweist, bereits zu dem phantastischen Mischstil der deutschen Frührenaissance fortgeschritten. Die dreissiger Jahre läutern sein architektonisches Empfinden, der zum „Gehäuse“ vertiefte Rahmen gliedert sich strenger und bedeckt sich mit einem zierlich-feinen Renaissance-Ornament im Geschmacke der Vogtherr, das auf dem Dunzenheim- (nicht Durmentz-) Wappen von 1542 (158) zu einer überraschenden Eleganz der Zeichnung gediehen ist. Dauernd aber vermochte Baldung mit dieser ihm innerlich fremden Dekorationsart sich nicht zu befreunden. In seinen letzten Visirungen vollzieht er eine charakteristische Schwenkung zu einer mehr massigen Behandlung, zu schweren, fast barocken Formen, in denen, wie im Frankfurter Gleichen-

Wappen aus seinem Todesjahre 1545 (96), ein nationales Element sich wieder deutlich durchfühlt. So blieb Baldung auch auf diesem Gebiete sich treu in seinem künstlerischen Wollen, und unverwelscht ging er, einer der letzten überlebenden Grossen der guten Zeit der deutschen Kunst, in ihre Verfallsperiode hinüber.

Diesen Entwicklungsprozess zu verfolgen, wird uns in der Veröffentlichung Téreys nicht eben leicht gemacht. Lässt man die alphabetische Anordnung des Werkes, nach den Aufbewahrungsorten der Zeichnungen, noch als notwendiges Übel gelten, so ist nicht abzusehen, warum nicht wenigstens innerhalb der grösseren Bestände einzelner Sammlungen die chronologische Folge Platz griff. Wohin diese Systemlosigkeit führt, zeigt das halb topographische, halb kalenderartige Schlussverzeichnis mit seinen vagen und vielfach unrichtigen Datirungen, zeigt vor allem die beträchtliche Anzahl unechter Blätter, die sich in das Werk eingeschlichen. Der Weitherzigkeit des Herausgebers hält man, um auf bereits Besprochenes nicht zurückzukommen, die Veröffentlichung der Nummern 9, 12, 78, 201, 222, 265 noch zu Gute. 98 rührt offenbar von der nämlichen Hand her wie die von Térey verworfene Madonnenzeichnung in Würzburg. Für die Nummern 54, 76, 81 kommt H. S. Beham, für 196 und 217 der aus der Signatur eines Berliner Blattes von 1520 bekannte H. Franckenberger in Vorschlag; 77 dürfte eine Augsburger, 83 eine Schweizer Arbeit sein. Schauen schon diese Stücke fremdartig genug aus ihrer Umgebung heraus, wie unorganisch schieben sich erst mitten zwischen Originale die vom Herausgeber selbst Baldung abgesprochenen Nummern 160, 161, 162, 209 oder Kopien wie 33, 163—165, 249, 262—264 ein, deren Platz im Anhang oder unter den Textillustrationen gewesen wäre. Was haben endlich Arbeiten wie die Berliner „Kreuzigung“ (32), oder der „Sündenfall“ in den Uffizien (268), das Machwerk eines nordischen „Romanisten“ aus der 2. Hälfte des XVI. Jahrhunderts in einer Baldung-Publikation zu suchen? Wer das Werk des Meisters mit derartigem Ballast überlädt, handelt nur konsequent, wenn er gerade den echten Zeichnungen gegenüber skeptisch wird. Warum fehlen, um auch hier zu den bereits angeführten einige weitere Beispiele nachzutragen, die hl. Barbara in Basel, der Berliner „Schmerzensmann zwischen zwei Engeln“ und die Madonna der Sammlung Heyl in Darmstadt, eine schon in der Kunstchronik (1893, Nr. 9) besprochene Pinselzeichnung auf Leinwand, in den Mappen Térey's? Warum werden die reizenden Genrescenen in den Bogenfüllungen der Nummern 115, 134, 141 oder die Umrahmungen des Eberstein- und Dunzenheim-Wappens, diese bedeutsamen Zeugnisse der Renaissance-Entwicklung des Künstlers angezweifelt, während ringsum untergeordnetes Werkstattgut unangefochten bleibt? Schwer begreiflich ist es auch, wie der Herausgeber die von Grund aus Baldung'sche Physiognomie der Coburger Nummern 150—158, die er erst nachträglich aus meiner Specialarbeit übernommen, ursprünglich verkennen konnte. Das zu dieser Gruppe gehörige Lenzlin-Wappen in Coburg geben wir als Mustervorlage einer Kabinettscheibe in Abbildung.

Der in der Auswahl der Blätter zu Tage getretene Mangel an Methode kennzeichnet auch den Begleittext der Publikation. Trotz der ausgebreiteten Autopsie, die ihm zu Grunde liegt, und des Umfanges, zu dem er gediehen, bietet er weder als kritisches Verzeichnis noch als Kommentar der Zeichnungen Erschöpfendes. Es fehlt nicht an wertvollen Notizen und neuerkundeten Einzelheiten, obschon die Prioritätsansprüche des Herausgebers zuweilen der Nachprüfung bedürfen. Aber bei aller Ausführlichkeit sind die Beschreibungen selten exakt, das Hauptaugenmerk ist nicht auf die künstlerische Behandlung, sondern auf die Stofferklärung gerichtet und auch diese lässt zu wünschen übrig. Eine weibliche Nacktfigur mit einem Mantel am Arm (29), die Vorstudie zu einer der Hexen des Frankfurter Bildes, wird als „Eva“ angesprochen, ein Frauenhaus-Interieur (47), wahrscheinlich der verlorene Sohn in schlechter Gesellschaft als „Wirtshausscene“ beschrieben, für die Geschichte vom Schuss auf den Vater aus den „Gesta Romanorum“ (45) als Quelle — Passavant citirt. In dem Verständnisse der Hexenblätter wird man um nichts gefördert, da die aufschlussreiche Litteratur über das Hexenwesen unbenutzt blieb. Auch über die Bedeutung der Wappenzeichnungen im Rahmen der Baldung'schen Kunst ist sich Térey offenbar erst im Verlaufe der Publikation klar geworden. Während er im ersten Hefte durchgehends lückenhafte Blasonnements gab, an einer dem Künstler vermutlich nahe befreundeten Persönlichkeit wie dem Wild- und Rheingrafen Jacob von Salm achtlos vorüberging, druckt er im zweiten die Beiträge seiner heraldischen Mitarbeiter unverkürzt ab und füllt halbe Spalten mit Stammbäumen von Geschlechtern, deren Wappen zufällig in einer von Baldung gezeichneten Allianz vorkommt. Über den gegenwärtigen Zustand dieser als Werkzeichnungen zerschnittenen Kartons, über die mit ihnen innig zusammenhängende Geschichte des Nachlasses Baldungs schweigt er sich dagegen gründlich aus. Für diese und andere Unzulänglichkeiten entschädigt leider nirgends ein grösserer Gesichtspunkt, eine feinere Beobachtung, ein Wort schlagkräftiger Charakteristik. Ja, es muss gesagt werden: die äussere Vielgeschäftigkeit, der Materialkultus des Herausgebers stehen im umgekehrten Verhältnisse zu seinem Verständnisse für Geist und Stil des Meisters.

Térey ist eben als Perieget an die Publikation herangetreten und hat sie als solcher mit einem Eifer

und einer Hingebung durchgeführt, für die er des rückhaltlosen Dankes aller Freunde unserer älteren Kunst sicher sein darf. In der reproduktiven Leistung liegt das Verdienst seines Werkes, das die mächtige Individualität des Künstlers hoffentlich auch weiteren Kreisen näher bringen wird. Zum Baldung-Forscher aber hat sich der Herausgeber erst an der Hand seiner Veröffentlichung entwickelt. So drängt sich die Frage auf, ob ein aus Reichsmitteln unterstütztes Unternehmen nicht von vornherein eine bewährte Kraft, einen berufenen Interpreten des Meisters erfordert hätte, wie er in der Person O. Eisenmanns zur Stelle war. An Eisenmanns unveraltete Arbeit im Künstlerlexikon wird jedenfalls nach wie vor die abschliessende Baldung-Biographie anzuknüpfen haben, die heute mehr als früher ein Bedürfnis geworden ist.

Unsere Schlussvignette giebt ein noch nicht veröffentlichtes Gemäldefragment Baldungs im Privatbesitz zu Ulm wieder Amor mit flammendem Pfeil, wohl der Rest eines mythologischen Bildes (45,5×54 cm Lindenholz). S. R. Vischer, Studien z. Kunstgesch., S. 607.



Hans Baldung: Amor. Gemäldefragment. Ulm.

DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896

VON *MAX SCHMID*

II.[1]

DIE Versammlung des zweiten Tages fand in Anwesenheit zahlreicher Mitglieder im Prachtsaale des ungarischen Akademiegebäudes statt. Nach Begrüssung der Mitglieder durch den Präsidenten, Prof. Dr. v. Lützow, hielt Herr Dr. Robert Stiassny (Wien) seinen angekündigten, durch ein reiches Anschauungsmaterial unterstützten Vortrag „Zur Geschichte der österreichischen Alpenkunst.“[2]

In den einleitenden Worten wurde zunächst die enge Zusammengehörigkeit des südöstlichen Deutschlands, auch im kunstgeographischen Sinne, betont und das ganze Gebiet für die zu wenig bekannte bayerische Stammeskunst in Anspruch genommen. Das Centralland dieses Provinzialismus war im späteren Mittelalter Tirol, wo die Holzschnitzerei von alters her als Volkskunst geblüht hatte und die Wandmalerei von der romanischen Zeit bis in die des Barockstils hinein ausgedehnte Pflege fand. Aus der Verbindung dieser Lokalkunst mit süddeutschen und oberitalienischen Elementen entwickelte sich der eigenartige Stil der tiroler Gotik. Während die Holzskulptur ihren deutschen Charakter auch jenseits der welschen Sprachgrenze bewahrte, dringt mit der Wandmalerei der italienische Einfluss ein und pflanzt sich über den Brenner bis nach Bayern fort. Aus der südtiroler Freskanten-Schule ging der bedeutendste mittelalterliche Alpenkünstler Michael Pacher hervor. Von Haus aus Maler, hielt er in seiner Heimatstadt Bruneck eine in den bayerisch-österreichischen Gebirgslanden rasch zu Ansehen gelangte Werkstatt für kirchliche Kunst, in der er den plastischen Schmuck der von ihm in Accord übernommenen Altäre von eigenen Bildschnitzern, unter seiner Oberleitung, herstellen liess. Dieser Vorgang, welcher der damaligen Übung in den oberdeutschen Malerwerkstätten entsprach, wird bestätigt durch die Verschiedenheit der Schnitzarbeit an den einzelnen Altären Pachers, deren vorzüglichste Gemälde hingegen auf eine und dieselbe Hand zurückgehen. Auch an den grossartigen Skulpturen des Wolfganger Altares, des Hauptwerkes des Pacher'schen Ateliers, rührt — entgegen der herrschenden Meinung — nur die Grundidee und die Bemalung der Statuen von dem verantwortlichen Meister her. Ausgeführt wurden sie von einem unbekannten südtiroler Schnitzer und dessen Gesellen. Ebenso ergiebt die Stilbetrachtung der Gemälde des Altares eine genaue Scheidung des persönlichen Anteiles Michael Pachers von dem seines Bruders Friedrich und zweier anonymer Nebenmeister. Michaels Stärke liegt einerseits in der Komposition und Charakterschilderung, andererseits in seiner perspektivischen Meisterschaft, vor allem aber in einer virtuosen Architekturmalerei, sowie der plastisch-anatomischen Darstellungsweise der menschlichen Gestalt, die er im Anschluss an die mantegneske und die veronesische Schule ausgebildet hat. Durch diese Vorzüge ist er um mehr als ein Menschenalter den übrigen oberdeutschen Malern voraus, unter denen ihm allein Schongauer an schöpferischer Begabung, nicht aber an malerischem Können gewachsen war. In sein volles kunstgeschichtliches Recht wird der hervorragendste Meister des österreichischen Mittelalters erst durch die Publikation des Wolfganger Altares eingesetzt werden, die der Vortragende vorbereitet und aus der eine grössere Anzahl von Probedrucken ausgestellt war.

Nachdem der Vorsitzende im Namen des Kongresses dem Vortragenden für seine inhaltreichen Auseinandersetzungen den Dank ausgesprochen hatte, verlas er zunächst eine Anzahl von Zuschriften und Begrüssungstelegrammen, u. a. von den Herren Profes-

1) Die Fortsetzung des ersten in Nr. VII des letzten Jahrganges dieser Zeitschrift von Prof. v. Lützow erstatteten Berichtes hat durch dessen leider so plötzlich erfolgtes Hinscheiden sich verzögert. Da der Verstorbene Manuskript nicht hinterlassen, musste versucht werden, in seinem Sinne den Bericht zu Ende zu führen.

2) Der Vortrag ist im Druck erschienen im Septemberheft der Deutschen Rundschau, Jahrgang XXIII, Heft XII.



Lorenzo Monaco: Die heilige Katharina. Budapest, Landesgalerie.

soren Schmarsow (Leipzig) und Haendcke (Königsberg) und erteilte sodann dem Schatzmeister der Kongresse, Hofrath *Schlie*, das Wort zur Erstattung des Kassenberichtes. Nach demselben hat sich für die letztverflossene Kongressperiode ein kleines Defizit ergeben, welches durch die Planbeilagen des letzten offiziellen Berichtes herbeigeführt worden ist. Da solche Beigaben dieses Mal entfallen und überdies der Budapester Kongress infolge seiner zahlreichen Mitglieder und des für 1896 auf fünf Gulden erhöhten Beitrages ein erheblich erhöhtes Einkommen erzielen wird, so dürfte sich das Defizit leicht beheben lassen. Die Versammlung nahm diese Mitteilungen zur Kenntnis und erteilte dem Schatzmeister die Decharge.

Es folgte hierauf eine Anzahl von Mitteilungen, welche das in Florenz zu gründende kunsthistorische Institut betrafen. Der Vorsitzende verkündete unter lebhaftem Beifalle der Versammlung, dass der verehrte Ehrenpräsident des Kongresses, Bischof Sig. v. Bubics mit einem Beitrage von 200 fl. an die Spitze der ungarischen Spender für das Institut getreten sei. Des weiteren teilte er mit, dass der Sindaco im Namen der Stadt Florenz die lebhafteste Teilnahme für das Institut geäussert und das Versprechen gegeben habe, die Interessen desselben nach Kräften zu fördern.

Sodann erhält Herr Dr. v. Frimmel (Wien) das Wort zu einem Vortrage über „den Plan eines Museums für Gemäldekunde". Lange Zeit, so führte er aus, wurden jene Materialien, die beim Gemälderestauriren gelegentlich abfallen, als herrenloses Gut betrachtet, obwohl sie gewiss in vielen Fällen wichtige Stücke bildeten, durch deren Missachtung sichere Datirungen oder Signaturen vernichtet worden sind, ganz abgesehen davon, dass abgesägte Stücke sehr oft an einzelnen Stellen noch sehr gute Aufschlüsse über die alte Technik hätten geben können. In gut geleiteten Restauriranstalten dürfte eine solche Barbarei und Verwüstung allerdings heutzutage ausgeschlossen sein. Aber nicht alle Bilder von Interesse werden in wohl geregelten Anstalten restaurirt, und hie und da sind denn doch auch die Anschauungen über Zweck und Wesen des Gemälderestaurirens noch nicht so geklärt, dass man sich vor einer Vernichtung brauchbaren Materials ganz sicher fühlen könnte. Zeigt sich z. B. die Notwendigkeit, ein Holzbild zu parkettiren, so wird selten vorher über den Zustand des Bildes, des besonderen über die Marken und Inschriften auf der Rückseite ein wissenschaftlich brauchbares Protokoll aufgenommen. Statt die Marken zu faksimiliren, oder, wenn vertieft, etwa abzuklatschen, ging's und geht es meist noch jetzt lustig mit dem Hobel über die Fläche — und verloren sind dann oft die wichtigsten Anhaltspunkte für die Ermittlung der Herkunft der Bilder. Oder die Hunderte von Fällen, in denen ein altes morsches Malbrett entfernt wurde, um das Bild selbst auf Leinwand oder auf ein neues Brett zu übertragen. Wo sind diese alten Bretter, beziehungsweise ihre Bruchstücke, mit allen ihren Vermerken und Brandmarken hingekommen? In verschwindend wenigen Fällen sind Reste aufbewahrt worden.

Da bisher auf dem Gebiete der Erhaltung solcher Reste so wenig geschehen ist, kann eine Anregung zu grösserer Sorgsamkeit in der Aufbewahrung der angedeuteten Materialien nur nützlich sein. Ohne viele Mühe, mit den geringsten Kosten liesse sich dies aber durchsetzen. Dass die Leitungen der grossen Galerien in erster Linie damit zu beginnen hätten, aufzubewahren, wissenschaftlich zu ordnen und zu katalogisiren, liegt auf der Hand. Private Gemäldesammler müssten sich anschliessen und die Reste der alten Farbe, der Malgründe u. s. w. nicht dem Restaurator auf Gnade und Ungnade überlassen, sondern ein Eigentumsrecht darauf geltend machen. Erst wenn viele für den Gedanken gewonnen sind, brauchte eine Centralisation einzutreten, die in der Folge zu einem Museum für Gemäldekunde führen würde. Ein solches wird aber neben der Materialsammlung auch noch vieles andere enthalten müssen. Gemeint ist hiermit das Malgerät im weitesten Sinne des Wortes, Pinsel, Paletten, Farbstoffe und Bindemittel in erster Linie. Die Versäumnisse der Vergangenheit werden wir freilich nicht mehr gut machen, aber wir können verhindern, dass uns von der Nachwelt der berechtigte Vorwurf gemacht wird, wir hätten keinen Sinn für die Technik der Malerei gehabt.

Frimmel gab hierauf einige Beispiele von den wenigen erhaltenen Materialien aus früheren Zeiten, er verwies auf einen Ansatz zu einem Überblick über die heutigen Maltechniken, der von der „deutschen Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren" gemacht worden ist. Die Bestrebungen dieser Gesellschaft decken sich allerdings nicht mit den Zielen, welche ein Museum für Gemäldekunde zu verfolgen hat. Die erwähnte Gesellschaft will den heutigen Künstler in seiner Technik fördern, die Sammlung für Gemäldekunde soll aber der Kunstgeschichte zum Nutzen gereichen.

Frimmel schloss seine Erörterungen mit folgenden Worten: „Ich bin mir darüber ganz klar, dass das Heil der Kunstgeschichte nicht in einer Sammlung alter Leinwandproben und Brettfragmente, alter Pinsel, Paletten, Stifte u. s. w. beruht. Diese Dinge haben immer nur im Zusammenhang mit den Bildern selbst Bedeutung; aber dass es förderlich sei, der Geschichte der Maltechniken mehr Aufmerksamkeit zu widmen als bisher, erscheint mir doch zweifellos. Sehr dankbar wäre ich Ihnen, verehrte Anwesende, wenn Sie, jeder in seinem Kreise, der Angelegenheit Ihre Aufmerksamkeit zuwenden würden und mir Ihre Meinung



Filippo Lippi: Madonna. Budapest, Landesgalerie.

darüber kundgeben wollten, sei es noch jetzt während der Dauer des Kongresses mündlich, oder späterhin brieflich.«

Nach kurzer Debatte dankt der Vorsitzende dem Redner für seinen anregenden Vortrag und schliesst die Sitzung. Unter Führung der Herren des Lokalkomitees wurde sodann die Landesgemäldegalerie (frühere Sammlung Esterházy) im Akademiegebäude durchwandert, in der bekanntlich die spanische und niederländische Schule durch eine stattliche Reihe guter Werke vertreten ist. Seltener sind deutsche und italienische Arbeiten. Doch besitzt die Galerie unter anderem ja die bekannte Esterházy-Madonna, ein unvollendetes Werk Rafaels und tüchtige Arbeiten später Italiener, des Tiepolo u. a.

Ein Extradampfer war von der Stadt Budapest für die Kongressmitglieder bereitgestellt, um dieselben an das jenseitige Donauufer zu führen. Bewundernd schweifte hier von den Höhen der alten Festung Ofen der Blick hinab über die herrliche Donau, auf das weit sich erstreckende Pest und die grünende Landschaft. Dann begann die gemeinsame Besichtigung der altehrwürdigen Ofener Krönungskirche, der jetzt gründlich restaurirten Matthiaskirche. Herr Professor Schulek, der Wiederhersteller derselben, hielt hier einen sehr ausführlichen Vortrag über die Baugeschichte der Kirche, die er an der Hand von ausgestellten Plänen eingehend erläuterte. Er erwähnte die romanischen Reste der ursprünglich als dreischiffige Basilika errichteten Kirche, deren Gründung in die Zeit der Arpaden zurückgehen soll, ferner den gotischen Umbau, und besonders eingehend die jetzige Restaurirung. Durch zahlreiche historische Exkurse belebte er das Interesse der Anwesenden.

Dann führte der Extradampfer uns stromabwärts, und während das reichgeschmückte Schiff langsam durch die Fluten glitt, wurde auf Deck ein opulentes Festmahl von der Stadt Budapest dargeboten, das durch den warmen und herzlichen Ton, der alle die ausgebrachten Trinksprüche durchzog, von der Zufriedenheit der Festgenossen zeugte.

So erreichte der Dampfer das Kaiserbad, von wo ein Extrazug die Gesellschaft zur altrömischen Ruinenstadt Aquincum führte, an deren Aufdeckung noch eifrig fortgearbeitet wird. Bäder, Amphitheater und die ausgedehnten Reste der Wohnbauten wurden unter der sachkundigen Leitung des Dr. V. Kuzsinsky eingehend besichtigt und erregten durch ihre lokalen Abweichungen in der Bauweise das höchste Interesse der mit klassischen Römerbauten Vertrauten. Als dann bei einbrechender Dunkelheit der Dampfer über den breiten Donaustrom uns zum lichterstrahlenden Pest zurückgeführt hatte, beschloss eine musikalische Soirée in dem an Kunstwerken reichen Heim des Herrn Präsidenten Georg Rath den an Arbeit und Genuss so reichen Tag. In zwangloser Weise verkehrten in diesem gastfreien und kunstfrohen Hause die Teilnehmer des Kongresses und ihre Damen mit den geladenen Gästen der ungarischen Gesellschaft, Ministern, Beamten, hohen Geistlichen, Abgeordneten und Kunstfreunden mit Gattinnen und Töchtern.

Die Sitzung am 3. Oktober fand in dem noch im Bau befindlichen National-Museum statt, das als Erinnerung an die Jahrtausendfeier errichtet, die bisher in verschiedenen Gebäuden verstreuten Schätze der ungarischen Hauptstadt vereinen soll. Herr Reichsratsabgeordneter Dr. Kammerer, von der Versammlung warm begrüsst, wies auf die Zwecke hin, denen das der Vollendung entgegengehende Gebäude gewidmet sei.

Es nahm dann Herr Dr. Th. v. Frimmel (Wien) das Wort zu einem Vortrage über »das Sehen in der Kunstwissenschaft«.

Der Vortragende begann mit einem Hinweis auf die Wissenschaften, deren es bedarf, um sich vom Vorgange des Sehens überhaupt eine bestimmte Vorstellung zu machen. Allgemeine Physik, Optik, Anatomie, Physiologie und besonders Erkenntnistheorie sind dazu nötig. Frimmel unterschied ein unbewusstes, halb bewusstes und ein Sehen mit Aufmerksamkeit (apperceptives Sehen), von denen das letztere für die Kunstwissenschaft besonders in Frage kommt. Auf die Associationen des Sehens wurde grosses Gewicht gelegt, und auf dieser Grundlage konnten Gruppen von Schauenden, von Beobachtern abgegrenzt werden, deren Sehen gewisse Züge gemein hat. Hier wurde auf das Schauen von Laien, Künstlern und von Gelehrten verschiedener Art hingewiesen und danach das Wesen des Sehens in der Kunstwissenschaft abgeleitet. Von vorn herein muss es ein wissenschaftliches sein. Indes ist es keineswegs etwas Unwandelbares, Einfaches. Der Ästhetiker sieht anders als der Kunsthistoriker. Die wesentlichen Unterschiede wurden gekennzeichnet, wobei auch im Vorübergehen einige Andeutungen über ästhetische Fragen gemacht wurden. (Gut und schlecht im künstlerischen Sinne sei streng zu sondern von schön und hässlich. Die ersteren Qualitäten sind objektiv fassbar und verstandesgemäss zu begründen, die letzteren, schön und die Zwischenstufen bis zum Nichtschönen, sind eingebildete Eigenschaften, die nur subjektive Geltung haben.) Von der gefühlsmässigen Betrachtung, wie sie den Ästhetiker interessirt, hat der Historiker bei seiner Arbeit gänzlich abzusehen. Er hat seinen Blick auf das Vergleichen und Unterscheiden, Erkennen und Wiedererkennen einzuüben, er muss eine gewisse Kennerschaft auf wissenschaftlicher Basis anstreben, wenn er nicht einseitiger Buchgelehrter werden will. Die Kennerschaft des Kunstgelehrten unterscheidet sich aber von der des empirischen Kenners dadurch, dass der Gelehrte seine Aussprüche begründet und zwar

durch Hinweis auf objektive Merkmale an den betrachteten Kunstwerken, wogegen der reine Empiriker bei der Intuition stehen bleibt, die er sich unbewusst durch vieles Anschauen von Kunstwerken erworben hat.

Die Methode des Kunstgelehrten ist im wesentlichen die naturwissenschaftliche, was ja von Kunstgelehrten verschiedenster Richtung zugestanden wird. Das Sehen und Denken des Kunstgelehrten geht dieselben Wege der induktiven Forschung wie das des Naturforschers, so verschieden auch in landläufigem Sinne die Gegenstände sein mögen, denen sie ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Streng genommen ist übrigens auch das Kunstwerk ein Naturprodukt.

In Bezug auf die Verschiedenartigkeit des Sehens beim empirischen Kenner, beim Historiker und Ästhetiker, warnte Frimmel vor Unduldsamkeit. Das empirische Erkennen sei eine wertvolle Vorstufe für das wissenschaftliche Schauen und dürfe nicht verachtet werden. Ferner ziehe auch der Historiker gelegentlich einen gewissen Nutzen vom ästhetischen Schauen, zum mindesten in der Beziehung, dass er sich kein Arbeitsgebiet wählt, das ihn anwidert. Der Ästhetiker aber kann die Kunstgeschichte nicht missen, da sie ihm erst einen sicheren Boden durch das Bestimmen der Objekte zu schaffen hat. Ein rechter Kunstgelehrter soll verschiedene Arten des Sehens auszuüben wissen und sich bei aller Vorliebe für seine besondere Art des Sehens von Einseitigkeit fernhalten. In diesem Sinne, so schloss der Vortragende, sei auch das Thema vom Sehen in der Kunstwissenschaft für den kunstgeschichtlichen Kongress gewählt worden, wo sich Gelehrte und Kenner der verschiedensten Richtungen zusammengefunden haben. Bei ihnen sei Interesse dafür vorauszusetzen, was an ihrem Sehen verschieden, was daran gemeinsam sei.[1])

Nachdem der Vorsitzende den Dank der Versammlung ausgesprochen, erteilte er Professor Dr. Max Schmid (Aachen) das Wort zu einem Vortrage über den „Lichtbilderapparat“ (Skioptikon). Derselbe führte etwa folgendes aus:

Über die Bedeutung des Skioptikon für den kunstgeschichtlichen Unterricht habe er bereits auf dem Kölner Kongresse referirt. Er dürfe sich heute darauf beschränken, einen kurzen Nachtrag zu dem damals Vorgetragenen zu geben.

Zunächst darf mit Genugthuung konstatirt werden dass, trotz mancher von Fachgenossen geltend gemachten Bedenken, die Verwendung des Skioptikon auch an Hochschulen immer mehr sich ausbreitet. Dies würde in noch höherem Masse der Fall sein, wenn nicht die Beschaffung des Apparates mit allem Zubehör ca. 800 M., die Beschaffung der notwendigsten Glasbilder mindestens die gleiche Summe erfordern würde.

Indessen hat eine Rundfrage ergeben, dass das Skioptikon bereits im Gebrauch ist für die Vorlesungen an den Universitäten Berlin, Halle, Kiel, Königsberg, Göttingen, Breslau, Greifswald, München (für Archäologie), Basel und Innsbruck; ferner an den technischen Hochschulen in Aachen, Karlsruhe und Prag. Leipzig und Prag (Universität) haben gleichfalls die Einführung in Aussicht genommen. Wie weit noch in klassisch-archäologischen Kollegien das Skioptikon benutzt wird, ist dem Redner zur Zeit nicht bekannt.

Die Art der Benutzung ist sehr verschieden. Die einen benutzen es während des Vortrages im Kolleg, die anderen nach dem Vortrag, einige auch nur bei grossen öffentlichen Vorträgen. Das hängt zum Teil ja von der Vortragsweise des einzelnen ab.

Die Apparate werden zumeist von Schmidt & Haensch (Berlin) geliefert. Zu den bereits früher erwähnten Lieferanten von Glasbildern (besonders Plettner-Halle) ist noch das von einem jüngeren Fachgenossen, Herrn Dr. Stödtner (Berlin), begründete Institut für Diapositive hinzugetreten, das, mit grossen Mitteln arbeitend, eine umfassende Kollektion von Glasbildern zu sehr mässigem Preise bietet.

Der Vortragende behandelte sodann die verschiedenen Verfahren, einfachere Zeichnungen, Grundrisse, Demonstrationsskizzen u. dergl. für den Vortrag selbst herzustellen.

Das einfachste ist, die betreffenden Zeichnungen auf Pauspapier mit Tinte aufzupausen, zwischen zwei Gläser zu montiren und die Ränder der Gläser zu bekleben. Solche Gläser erhält man jetzt geschnitten vorrätig. Nur wenige Pauspapiere eignen sich für den Projektionsapparat. Unter den von Schleicher & Schüll (Düren) gelieferten hat das Leonin-Pauspapier Nr. 0, sowie das Leonin-Pauspapier Nr. 173 sich als bestgeeignet erwiesen. Da dieselben aber nicht Farbe annehmen, muss man für kolorirte Grundrisse u. dergl. das Minerva-Pauspergament Nr. 329 benutzen, das aber weniger lichtdurchlässig ist.

Ein anderes Verfahren besteht darin, dass man auf Gelatinepauspapier mit der Radirnadel die Zeichnung durch Einritzen aufpaust, was sehr dauerhafte und scharfe Bilder ergiebt. Auch die kleine Gelatineplatte montirt man am besten zwischen zwei Deckgläsern. Man kann auch mit einer Tusche (Dammar in Benzol gelöst, mit Kautschuklösung versetzt) direkt auf eine Glasplatte zeichnen oder tuschen und darauf wieder eine Schutzplatte aus Glas auflegen.

Redner behandelte schliesslich noch die Frage der

1) Frimmels Vortrag ist in bedeutend erweiterter Form bei Franz Deuticke (Wien, Leipzig) erschienen. Im Zusammenhang mit dem Thema steht auch ein Heft der „Kleinen Galeriestudien“ über Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens, dessen bevorstehendes Erscheinen soeben von der Verlagshandlung Georg Heinrich Meyer in Leipzig angezeigt wird.

Herstellung unzerbrechlicher Lichtbilder, der verschiedenen Brenner u. s. w. und schloss mit dem Wunsche, ihm fernerhin Mitteilungen über das Skioptikon, seine Verwendung an Hochschulen und etwaige Fortschritte auf diesem Gebiete zugehen zu lassen. Er erklärte sich seinerseits bereit, allen Interessenten gern durch Beantwortung diesbezüglicher Anfragen nach Kräften zur Verfügung zu stehen.

Dem Danke des Präsidenten an den Vortragenden folgte eine Einladung des Herrn Baron Weissenbach an die Kongressmitglieder, seine Kunstsammlungen in Graz auf der Rückreise zu besichtigen.

Die Reihe der offiziellen Vorträge war hiermit erschöpft, und der Ehrenpräsident des Kongresses, der verehrte Herr Bischof v. Bubics, schloss mit der folgenden herzlichen und zu Herzen gehenden Ansprache:

„Meine Herren! Zwei Momente sind es, die für das menschliche Herz als die schönsten erscheinen, der Morgen und der Abend. Mein Morgen ist schon vorüber, aber ich bin gottlob erhalten worden, um den Abend des Lebens zu geniessen, und ich glaube, dass der Lebensabend dann am schönsten ist, wenn er uns von der Sonne der Kunst und Wissenschaft vergoldet wird.

Meine geehrten Herren! Sie alle sind Gesandte grosser Kulturnationen und sind gekommen, um unsere kleine Kunst und Wissenschaft in Augenschein zu nehmen. Meine Herren! Es kann möglich sein, dass Sie viel Schöneres und Besseres schon gesehen haben aber ich kann Sie versichern, dass in keinem Lande die Kunst und Wissenschaft mit so viel Aufopferung und Mühen gefördert werden musste, als bei uns.

Meine Herren! Wenn Sie zurückkehren in Ihre schöne Heimat, behalten Sie in angenehmer Erinnerung unser Ungarland. Ich verabschiede mich von Ihnen mit dem Wunsche, dass Sie glücklich sein mögen, uns aber nicht vergessen.“

Brausende Eljen-Rufe erschallten, die nicht nur den Worten, sondern wohl ebenso sehr der ehrwürdigen Persönlichkeit des Redners galten. Dann schloss der Vorsitzende, Herr Professor v. Lützow, diese letzte Sitzung mit Dankesworten.

Noch aber war ein überaus delikater Punkt zu erledigen, die Besichtigung der Ankäufe, welche der unglückliche Direktor Pulszky für das Museum der schönen Künste gemacht hatte. Eine Erörterung derselben während der Sitzungen war von vornherein nicht in Aussicht genommen. Als höfliche Gäste hätten die Kongressmitglieder in diesem Falle kaum anders, als mit höchster Reserve und unter Betonung des Guten und Verschweigung des Minderwertigen sich äussern können. Der ungarischen Regierung mochte freilich daran liegen, von den anwesenden Fachleuten ein Urteil zu hören, wie es natürlich auch allen Anwesenden interessant erscheinen musste, durch Augenschein sich vom Thatbestand zu überzeugen. So waren denn sämtliche Ankäufe Karl Pulszkys in einigen Sälen provisorisch aufgestellt und mit höchster Liberalität zur genauesten Untersuchung und privater Kritik den Kongressmitgliedern überlassen worden. Sogar eine gedruckte Liste der Ankaufspreise wurde vorgelegt.

Nach dem, was sensationslüsterne Reporter darüber berichtet hatten, musste man eine wertlose Sammlung erwarten. In der That befanden sich auch unter diesen Neuerwerbungen Arbeiten, die jedenfalls für ein hauptstädtisches Museum wenig geeignet erscheinen, einzelnes liess sogar daran zweifeln, ob der Erwerber, der doch ein tüchtiger, unterrichteter und vielgereister Fachmann war, im Momente des Ankaufes sich seiner Handlungsweise völlig bewusst war. Im übrigen aber fanden sich daneben so viel tüchtige Werke, dass eine Anzahl der Kongressmitglieder sich veranlasst sah, gegenüber unrichtigen oder entstellten Berichten ungarischer Tagesblätter eine Erklärung abzugeben, die mit den Worten schloss „dass neben manchen, rein kunsthistorischen Wert besitzenden Objekten auch vieles hervorragende und die Zierde einer jeden Sammlung bildende Material vorlag“. Da Bredius und Hymans neben einer Reihe deutscher Gelehrter diese an die Budapester Korrespondenz gesandte Erklärung unterzeichneten, überdies Julius Lessing noch im Pester Lloyd eine weit ausführlichere, aber im gleichen Sinne gehaltene Erklärung abgab, so dürfen diese ruhig und objektiv gegebenen Vota der ungarischen Kunstverwaltung gegenüber tendenziösen und übertriebenen Angriffen wohl von Wert sein.

Übrigens gehörten die vor diesen Objekten verlebten Stunden wohl zu den anregendsten des Kongresses. Gruppen lebhaft diskutirender Fachgenossen zogen von Bild zu Bild, über Echtheit oder Unechtheit, Grad der Erhaltung oder Übermalung, Taufnamen und Marktwert der Bilder wurde zum Teil mit Leidenschaft gestritten.

Besonders lebhaft gestaltete sich die Diskussion vor dem als „Porträt des Antonio Tebaldeo von Rafael“ für 64579 Gulden angekauften Bilde aus der Sammlung Scarpa, dessen Zuteilung an Sebastiano del Piombo von den meisten anerkannt wurde. Allerdings hat das Bild stark gelitten und ist in wesentlichen Teilen übermalt, so dass es fraglich ist, was nach Entfernung der Übermalung vom Original noch erhalten bleibt, dessen koloristischer Reiz jedenfalls stark beeinträchtigt sein dürfte.

Von italienischen Gemälden wurde besonders eine heilige Katharina von Alexandrien von D. Lorenzo Monaco geschätzt, mehr noch die zarte Madonna des Filippino Lippi.

Glückliche und nicht übertrieben kostspielige Erwerbungen der niederländischen Schulen kommen

hinzu. Die „Anbetung des Kindes“ von Gerard David, von Pulszky während des Kölner Kongresses erworben, und das Diptychon des Jan van Scorel (Sta. Catharina und Sta. Barbara), um 3649 fl. angekauft, dürfen als gute Galeriebilder gelten, ebenso das Doppelporträt, das dem van der Helst zugeschrieben wird (6420 fl.), ferner „Esther und Mardochai“ von Aart van Gelder, der sogenannte Pieter Aertsen (Bauer, Butter verkaufend), und G. van den Eeckhouts „Segen Jacobs“. Ein Studienkopf in Rubens' Manier erregte lebhaftes Interesse, von einigen als eigenhändige Arbeit des Rubens, von anderen als Arbeit des jungen van Dyck erklärt. Künstlerisch sehr geringwertig, aber typologisch interessant ist das Werk eines Italieners oder italienisirenden Niederländers, den Gekreuzigten darstellend, dessen Füsse auf einem Kelche ruhend dargestellt sind.

Unter den Skulpturen befand sich vieles, das an sich künstlerisch nicht hervorragend, doch zur Illustrirung der Kunstweise des Quattrocento von Interesse war. Die Stiche und Radirungen (besonders Rembrandt) konnten als Grundstock eines im Entstehen begriffenen Kabinetts nur willkommen sein. Wie Lessing in seiner Erklärung hervorhob, lässt sich eben nicht im Handumdrehen eine wertvolle Sammlung mit einer viertel Million Gulden zusammenkaufen, das erfordert Zeit und Geduld. Dass Pulszky, abgesehen von einigen groben Irrungen, mehr als nötig Mittelware und Unterwertiges mit in den Kauf genommen, bleibt bedauerlich, Perlen ersten Ranges konnte er in dieser Zeit und mit diesen Mitteln aber schwer gewinnen. Wer das verlangte, that ihm Unrecht.

Nachdem damit die offiziellen Arbeiten erledigt waren, versammelte eine Einladung des Ehrenpräsidenten, Erzbischof v. Bubics, noch einmal alle Kongressmitglieder zu einem Festmahle im Hotel Erzherzog Stefan, das in seinem Verlaufe erkennen liess, wie sehr gemeinsame Arbeit und gemeinsamer Genuss in wenigen Tagen dieselben einander nahe gebracht hatte. Dass die allgemeine Begeisterung und die Vorzüge von Küche und Keller einen endlos dahinfliessenden Redestrom erzeugten, bedarf nicht der Erwähnung.

Am Abend dieses dritten Oktober gab der Ungarische Künstlerverein eine Soirée in den Sälen der Kunstausstellung, die vor den Thoren der Millenniumsausstellung in dem edel und zweckmässig gestalteten Künstlerhaus, einem Werke des Architekten Schickedanz, sich befindet. Die Ausstellung bot ein anziehendes Bild der noch jungen, aber stark entwickelten modernen ungarischen Kunst. Die angenehme Form, in welcher das Studium derselben ermöglicht wurde, erhöhte diesen Eindruck.

Der folgende Tag, ein Sonntag, war dem Studium der Museen und der Ausstellung bestimmt. Aber er brachte noch ein glänzendes Schauspiel, die Eröffnung der neuerbauten Franz-Josephs-Brücke durch den König von Ungarn, Kaiser Franz Joseph. Den Kongressmitgliedern war völlig ungehinderter Zutritt gestattet und bewundernd durchschritten sie die Reihen der Minister und ungarischen Magnaten, die in ihren prachtvollen Kostümen, S. Majestät erwartend, sich um das Kaiserzelt scharten. Welche Pracht der Stoffe und Pelze, der federgeschmückten Baretts und vor allem der Metallarbeiten! Die breiten, gold- und edelsteingeschmückten Gürtel, Mantelketten und Spangen, die prachtvollen Krummsäbel, die mit Filigran, Email und Steinen gezierten Schliessen und Knöpfe sind oft alte Familienerbstücke oder diesen nachgebildet. Einen Teil der kunstgewerblichen Schätze, die in der historischen Ausstellung bewundert worden waren, sah man hier gleichsam zum Leben erweckt. Als dann die hohe, noch immer so elegante Gestalt des Kaisers auftauchte und er an der Spitze dieser glänzenden Schar die Brücke betrat, machte dieses herrliche Kostümbild in der milden Oktobersonne, dieser wunderbare Ausblick auf die von Bergen umsäumte Donau und auf die bunten Volkstrachten ringsum, allen einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

Für die Mehrzahl der Anwesenden schloss damit die Reihe der Kongresstage würdig ab. Eine kleine Schar folgte der Einladung der ungarischen Regierung zu einer Studienfahrt nach Ungarn.

ZUM DREIHUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM DER NEUSTADT HANAU

WER das freundliche und gewerbreiche *Hanau* besucht hat, kennt den eigenartigen Dualismus seiner baulichen Anlage, wie ihn so ausgesprochen nicht viele deutsche Städte aufweisen. Eine Altstadt von mittelalterlichem Gepräge schmiegt sich engbrüstig mit krummen Gassen und unregelmässigem Marktplatz an ein früheres Kastell, das die Niederungen der dem Main zufliessenden Kinzig beherrschte, eine Neustadt mit geraden Strassen, regelmässigen Häuservierecken und weitem Markt- und Kirchplatz setzt sich unmittelbar daran, in das Blachfeld nach dem Hauptstrom selbst hinausstrebend, mit dem sie ursprünglich durch einen, jetzt grösstenteils verschütteten, Kanal in unmittelbare Verbindung gebracht war. Das historisch Interessante daran ist nun, dass wir in dieser Neustadt Hanau — abgesehen natürlich von den modernen Vorstädten — eine nach einheitlichem Plan fast schon im modernen Geiste vollzogene Stadtgründung des 16. Jahrhunderts vor uns haben. Niederländische und wallonische Protestanten, erst im benachbarten Frankfurt aufgenommen, dann durch den Glaubenseifer der lutherischen Stadtprediger wieder verscheucht, sind ihre Urheber. Sie schlossen am 1. Juni 1597 mit dem reformirten Grafen Philipp Ludwig II. von Hanau-Münzenberg einen Vertrag, der ihnen die Gründung und Ausgestaltung eines eigenen städtischen Gemeinwesens gewährleistete, nachdem bereits in den ersten Monaten des Jahres das neue Stadtgebiet abgesteckt und die Besiedlung eingeleitet war.

Das dreihundertjährige Jubiläum der Gründung der Neustadt Hanau, das somit zu Pfingsten 1897 gefeiert worden ist, hat mehrere Festschriften [1]) hervorgerufen, die je nach ihrem speciellen Zweck auch die Kunstdenkmäler der Stadt in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen. Da diese Publikationen aber in erster Linie lokalhistorische Gesichtspunkte verfolgen, so genügt es hier im allgemeinen auf sie hinzuweisen. Nur das der *Nesslerschen* Schrift in einer Lichtdruckreproduktion beigegebene interessante Bildnis Jean Calvins (dadirt 1540) sei hervorgehoben, das allerdings nicht, wie der Verfasser meint, „Holbein oder seiner Schule“ zuzuschreiben sein wird. Eine kunstgeschichtliche Festgabe zum Jubiläum haben *A. Winkler* und *J. Mittelsdorf* mit ihren „Bau- und Kunstdenkmälern der Stadt Hanau“ gebracht.[1]) Sie ist um so wichtiger, als die kärglichen Notizen, mit denen Hanau bisher (bei Lotz und Dehn-Rothfelser, Lübke, Gurlitt) in der kunstgeschichtlichen Litteratur vertreten war, an entscheidenden Punkten ungenau sind. Nun liegt aber gerade für die Baugeschichte der Stadt ein sehr reiches und zuverlässiges Material vor, das gestattet, namentlich die so eigenartige, im Sturmschritt vollzogene Gründung und Entwicklung der Neustadt mit aller Sicherheit zu verfolgen. Für die Geschichte des deutschen Städtebaues ist hier ein neuer Eckstein gelegt. Wir sehen, wahrscheinlich zum allerersten Mal, ein bürgerliches Gemeinwesen ohne geschichtlichen und eigentlich nationalen Zusammenhalt — sprach doch der grössere Teil der Ansiedler französisch, der andere vlämisch —, aber geeint durch Glaubenseifer und gemeinsam erlittene Verfolgungen sich nach eigenem Bedürfnis und Plan eine wohlbefestigte Stadt erbauen, genau wie sie auf dem Papier entworfen war, nüchtern und reizlos für das nach malerischen Eindrücken suchende Auge, aber bequem, praktisch und mit einer Voraussicht späterer Entwicklung. Lässt sich für den Plan der Stadt und ihre Befestigungen noch ein persönlicher Urheber namhaft machen — der Ingenieur *Nicolas Gillet* —, so tritt der demokratische Grundzug dieses merkwürdigen Stadtbaues noch deutlicher hervor in dem bedeutendsten Einzelwerk, das er aufzuweisen hat: der französisch-niederländischen Doppelkirche. Auch den sorgfältigen Untersuchungen *Winklers* ist es nicht gelungen, in dem reichhaltigen Urkundenmaterial unzweifelhafte Hinweise auf eine bestimmte Persönlichkeit zu entdecken, welcher Plan und Ausführung

1) Graf Philipp Ludwig II. und die Gründung von Neu-Hanau. Von Dr. *O. Ankel.* — Festschrift zur 300 jährigen Jubelfeier der wallonischen Gemeinde zu Hanau. Von *Carl Nessler*, Pfarrer der wallonischen Gemeinde. Mit 25 Lichtdrucktafeln, 2 Autotypien und 2 Zinkätzungen. — Festschrift zur 300jährigen Jubelfeier der niederländisch-reformirten Gemeinde zu Hanau. Von Pfarrer *Arthur Wessel.* Dr. *R. Suchier*, die Münzen der Grafen von Hanau. (Sämtlich Hanau 1897.)

1) Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Hanau. 1. Teil. Bearbeitet und herausgegeben von Dr. *A. Winkler*, Bibliothekar der königl. Zeichenakademie, und *J. Mittelsdorf*, Architekt und Lehrer der Kgl. Zeichenakademie. Hanau 1897.

dieses seltsamen Bauwerkes zugeschrieben werden könnte. Es muss vielmehr als wahrscheinlich gelten, dass die ersten Risse im Kreise der Ansiedler selbst entstanden, vielleicht aus gemeinsamen Beratungen hervorgegangen sind. Die drei Namen, welche in der Baugeschichte der Kirche — von 1599 bis 1608 — besonders hervortreten: René Mahieu, Daniel Soreau und Johann de Hollande bezeichnen auch nur Laien, die sich vielleicht im Besitz einiger dilettantischer Architektur- und Zeichenkenntnisse befanden. Berufsmässige Bauleute wurden erst im spätern Verlauf der Arbeit gelegentlich zu Gutachten herangezogen. Der Bau ist also — und das erklärt zugleich am besten seine Eigenart — Laienarbeit, hervorgegangen aus dem praktischen Bedürfnis einer doppelsprachigen protestantischen Gemeinde. Wie hierdurch einerseits die Zweiteilung des Inneren bedingt ist, so ergeben sich daraus im Zusammenhang mit den auch anderwärts um diese Zeit im Protestantismus sich regenden Baugedanken die centrale Gestaltung jedes Teils, die Anordnung der Kanzel an der einen Polygonseite und die Anbringung von Emporen. Es gelingt dem Verfasser in der Abbildung eines alten Hugenottentempels zu Lyon vom Jahre 1564 ein sehr wichtiges Analogon für diese Grundgedanken der Raumgestaltung in den beiden Hanauer Kirchen beizubringen. Was aber die eigentümliche Ineinanderschiebung ihrer Grundrisse — eines Zwölf- und eines Achtecks — anbetrifft, so darf vielleicht in hypothetischer Ergänzung seiner Ausführungen darauf hingewiesen werden, dass dieselbe sich ganz ähnlich im Grundplan der Gesamtstadt mit ihren Befestigungswerken wiederholt: das grössere Achteck der Neustadt schiebt sich ja auch mit Verlust zweier Polygonseiten an das kleinere Vieleck der Altstadt. Sollte dieses Planbild also nicht doch einen gewissen vorbildlichen Einfluss geübt haben? Im Übrigen war, wie bei den ersten selbständigen Regungen des protestantischen Kirchenbaues auch sonst vornehmlich das Bedürfnis der Predigt massgebend und das ist in mustergültiger Weise befriedigt. — Für den Aufbau wurde trotz der Centralanlage auf kuppelartige Ausbildung selbstverständlich verzichtet. Vielmehr sind die Dächer beider Kirchen als Hängewerke konstruirt, die bei der grossen Weite der freien Spannung (24 resp. 14 m) sich namentlich in der wallonischen Kirche zu kolossaler Höhe erheben, so dass der über der Scheidewand aufgeführte Turm nur als Dachreiter wirkt. Die Einzelformen der Innenarchitektur bieten, von den zierlichen Stuckornamenten der Felderdecken und etwa den Kanzeln abgesehen, nichts Bemerkenswertes, die der Aussenarchitektur sind dürftig; massgebend waren die Formen der niederländischen Renaissance. Die Doppelkirche wirkt in ästhetischer Hinsicht wenig befriedigend, dem historisch geschulten Auge bietet sie in ihrer wenn auch plumpen, so doch energischen Ausgestaltung eines positiven Grundgedankens höchst Eigenartiges.

Von geringerem architektonischen Interesse sind die Kirchen der Altstadt Hanau, doch findet sich unter den Grabdenkmälern des Hanauer Grafengeschlechtes mehr als ein hervorragendes Werk. (Manches davon bereits in Ortweins „Deutscher Renaissance“ publizirt.) Kunstgeschichtlich merkwürdig sind aber zwei Chorstuhlwangen mit den geschnitzten Bildnisfiguren Reinhards IV. von Hanau-Münzenberg († 1512) und seiner Gemahlin Katharina von Schwarzenburg († 1514), die in Anordnung, Tracht und, so weit erkennbar auch in den Gesichtszügen sehr an das Liebespaar auf dem schönen Doppelbildnis in Gotha erinnern, das *E. Flechsig* in dieser Zeitschrift (N. F. VIII S. 15 f.) überzeugend als Werk des „Meisters des Hausbuchs“ nachgewiesen hat. Da das Gemälde nach dem darauf befindlichen Wappen sicher ein Paar aus dem Hanauer Grafengeschlecht darstellt, so ist *Winklers* Vermutung, dass dies eben Reinhard IV. und seine Gemahlin als Brautleute seien, wohl berechtigt. Das „Schnürlein“, das die Braut dort ihrem Liebsten überreicht, trägt er hier als Haarreif. Da die Vermählung des Paares 1496 stattfand, so wäre damit eine nähere Datirung für das Bild gewonnen.

Besonders rühmend hervorzuheben bleibt der reiche und gut gewählte Illustrationsschmuck des Buches. Die Abbildungen sind grösstenteils von den Verfassern selbst gezeichnet; mit einigen feinen Detailzeichnungen hat sich auch Herr Architekt *J. Eitzenberger* beteiligt. Das ganze mit viel Liebe und Fleiss gearbeitete und hübsch ausgestattete Buch dürfte nach einer bestimmten Richtung hin, auch abgesehen von der thatsächlichen Bereicherung des Wissens, die es bringt, anregend und vorbildlich wirken. Denn bei den vielfach so ungenügenden Resultaten der offiziellen amtlichen Denkmälerinventarisation bleibt zu wünschen, dass sich auch anderwärts, wie hier, die geeigneten Kräfte vereinigen möchten, um die Kunstdenkmäler einer Stadt oder eines engeren Bezirkes in einer den wissenschaftlichen Anforderungen wirklich entsprechenden Weise zu verzeichnen und zu bearbeiten.

M. SEMRAU.

BÜCHERSCHAU

Vorlesungen über Ästhetik von *K. Heinrich von Stein.* Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. Mit H. v. Steins Bildnis. Stuttgart, J. G. Cotta Nachfolger, 1897.

Man kann keine Schrift Heinrich von Steins lesen, ohne schmerzlich zu bedauern, dass das Schicksal so hart war, gerade ihn so jung abzuberufen. Denn Heinrich von Stein wäre wohl einer der Grossen unter den Ästhetikern geworden. Er war ein selbständiger Denker und Beobachter; eine künstlerische Natur mit klaren und frischen Sinnen, gesund im Gefühl, voller Begeisterung für seine Wissenschaft, die ihm als die Wissenschaft vom menschlichen Gemüt über alle anderen philosophischen Disziplinen erhaben schien, und zudem hatte Stein eine seltene litterarische Begabung. Die Kunstphilosophie hat nicht am wenigsten darum der Kunstgeschichte den Rang in der Beliebtheit abtreten müssen, weil sie — langweilig geworden war. Indes die Kunsthistoriker die sinnenfreudige Welt der Kunstwerke und Künstlergeschichten vor der Phantasie der Leser enthüllten, verloren sich die Kunstphilosophen in haarspalterische Kämpfe um die Grundbegriffe des Schönen und Ästhetischen, des Erhabenen und Komischen; man stritt um Worte und sah nichts von der Kunst, in die man eingeführt werden wollte. Das war langweilig und vertrieb das Publikum. Die modernen Ästhetiker haben jedoch ihre Lehre daraus gezogen. Sie sind nicht bloss in ihrer Methode Empiriker, sondern auch in ihrer Darstellung. So z. B. bespricht Johannes Volkelt in seiner „Ästhetik des Tragischen" eine kaum übersehbare Anzahl von tragischen Dichtungen und Dichtern, und diese Fülle von künstlerischen Anschauungen macht sein Buch fesselnder als es ohne sie geworden wäre. Auch Stein ging von dieser Überzeugung aus; ihm war die Gabe, anschaulich zu philosophiren, durch ein glückliches Exempel und Gleichnis sich unmittelbarer verständlich zu machen, in besonderem Masse eigen, und das macht seine Vorlesungen über Ästhetik zu einer dankbaren Lektüre, obwohl sie fragmentarisch, aphoristisch, unvollendet sind. Sie sind teils nach seinen eigenen Aufzeichnungen, teils nach den Aufschreibungen eines seiner Zuhörer gewiss recht mühsam nachkonstruirt worden. Stein pflegte sich für seine Vorlesungen an der Berliner Universität (1885—87) nur Schlagworte, Thesen zu notiren, deren Ausführung er der freien Eingebung der guten Stunde überliess. Einzelne Kapitel hat er indes nach einer und der anderen Vorlesung ausgeführt niedergeschrieben. Wir haben daher nur den Entwurf eines Systems vor uns. Dass ihn Stein selbst bei längerem Leben noch ausgearbeitet hätte, erscheint mir zweifellos; denn auch er enthält manche Lücken. — In dem grossen Gegensatz der Schulen stand Stein auf Seite der sogenannten Gehaltsästhetiker; Fechner, Vischer, Semper, Wagner bezeichnet er als seine wichtigsten Meister. Der ästhetische Genuss erscheint Stein nicht allein auf der Einheit und Überschaubarkeit, auf dem Rhythmus und Wohllaut der schönen Dinge begründet, sondern auf dem freudigen Gefühl der Mitthätigkeit der Seele beim ästhetischen Schauen und Betrachten. Auf diese Thätigkeit im Genuss legt Stein grossen Nachdruck. Die ästhetische Kontemplation und vollends die Begeisterung des Künstlers erscheint ihm als höchste Thätigkeit des Gemüts. Die Kunst selbst definirt er als „Bewältigung des Stofflichen"; sie ist ihm der Ausdruck der geistigen Freiheit des Menschen, seiner Herrschaft über alle Widerstände — über rohes Material wie über menschliche Leidenschaften —, und man merkt schon daraus, dass sich H. v. Stein im wesentlichen in der Richtung der klassischen Ästhetik bewegt, in die er allerdings auch noch Schopenhauers Ideenlehre aufnimmt. Interessant ist, dass Stein seine Ästhetik in zwei Hälften teilt, in einen systematischen und einen historischen Teil, und im letzteren nicht bloss einen Überblick über die Ideale der Kunst seit der Renaissance giebt, sondern auch eine Geschichte der Kunsttheorien hineinzieht, hingegen aber für die Psychologie der einzelnen Künste und für die Lehre von der Phantasie keinen Raum findet. Das wäre bei längerem Leben gewiss anders geworden. Indes enthalten die ersten 50 Seiten rein systematischen Inhalts so viel anregende Bemerkungen, dass sie nicht bloss wegen ihres Autors von Interesse sind. Im zweiten historischen Teil spricht Stein aphoristisch, aber sehr geistreich von den Künsten in der Renaissancezeit, von Shakespeare und Cervantes, vom französischen Klassicismus, der Richtung aufs Natürliche bei den Engländern und schliesslich auch von der deutschen Ästhetik bis auf Schopenhauer und Wagner.

M. NECKER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







REMBRANDTS BRUDER IM HELM.



REMBRANDT'S BILDNIS SEINES BRUDERS ADRIAEN HARMENSZ VAN RIJN IN DER BERLINER GALERIE

VON *FERDINAND LABAN*

Es giebt keine fleissigeren Wesen als die grossen Genies. Wie sie denn auch immer die Ursache des vermehrten Fleisses unter den ihnen nachgeborenen Geschlechtern geworden sind!

Wer empfindet es nicht fast für unausführbar, sich die künstlerische Hinterlassenschaft Rembrandts als den Ertrag nur eines Menschenlebens vorstellen zu müssen? Und wer gedenkt nicht mit inniger Befriedigung der emsigen Mühen jener kleinen Schar, die uns erst in den Stand gesetzt hat, das Lebenswerk des grössten aller Maler doch einigermassen überschauen zu können?

Indessen: „Fleiss“ und „Mühe“ sind Worte, die recht niedrig im Werte stehen. Es wird besser gefallen, wenn ich, nach hergebrachter Weise, sage: die grössten Genies sind stets auch die fruchtbarsten und ihr Schaffen bildet das unerschöpfliche Thema gelehrter Forschung.

Wilhelm Bode zählte vor einem Decennium 377 Bilder Rembrandts, die er selbst zu sehen und zu prüfen in der Lage war.[1]) Derzeit sind ihm bereits „mehr als 500“ aus eigener Anschauung bekannt.[2])

Diese Zahlen geben zu denken. Sie zeigen unter anderm auch, in welchem Nachteil sich der grosse Maler gegenüber dem grossen Dichter hinsichtlich der Geltendmachung seines gesamten Wirkens befindet. Shakespeare, der 1616 starb, konnte schon seit dem Erscheinen der ersten Folio-Ausgabe von 1623 zum grössten Teile, bestimmt aber seit dem Druck der dritten Folio-Ausgabe von 1664 in seiner Totalität durch jeden, der des Lesens kundig war, betrachtet werden. Der 1669 verstorbene Rembrandt hingegen musste über zweihundert Jahre warten, bis sich jenes verschwindend kleine Fähnlein zusammenfand, das, nach Überwältigung ungeheurer Aufgaben, von sich sagen durfte: wir haben fast „sämtliche Werke“ Rembrandts mit eigenen Augen gesehen.[1]) — Die oben angeführten Zahlen bringen uns sodann den Gedanken recht nahe, welche entscheidende Rolle bei der gewissenhaften Verwaltung des Nachlasses eines grossen Malers im Haushalte des Weltgetriebes dem blinden Zufall zu spielen überlassen bleibt. Dem Dichter ist der unversehrte Fortbestand seiner Schöpfungen in ganz anderer Weise gesichert als dem Maler. „Ein geschriebenes Wort ist ewig“ — mag das immerhin eine Hyperbel sein! Wir vermöchten uns aber, wenigstens seit Erfindung der Buchdruckerkunst, den Untergang grosser Geisteswerke, die, unsterbliches Leben in den Adern, vernehmlich zu ihrer Mitwelt gesprochen haben, nimmermehr vorzustellen. Unfassbar dünken uns Katastrophen, denen Shakespeares Dramen zum Opfer fielen, während ein Schicksal, wie es Lionardos Abendmahl ereilt hat, eigentlich nur als drastisches Exempel des gemeinsamen Loses alles Malerwerkes aufgefasst werden muss. Über jedem Gemälde hängt das Damoklesschwert. Von der beständigen Gefahr unwiederbringlichen Verlustes, wie sie der Kunstforschung droht, hat die Litteraturforschung kaum

1) Studien z. Geschichte d. holländ. Malerei. Braunschweig 1883. S. 610.

2) Rembrandt, Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Bd. I. Paris 1897. Im Vorwort.

1) Die hohe Gemäldeziffer, welche John Smith's 1836 erschienener grundlegender Katalog aufweist (614 Nrn. und 32 Nrn. Supplement), kann hier nicht weiter in Betracht gezogen werden. Smith hatte eben einen grossen Teil der von ihm gebuchten Bilder nicht selbst gesehen und musste daher unkritisch verfahren. Dasselbe, in gesteigertem Masse, gilt von dessen Nachfolger C. Vosmaer. Diesem war nicht die Hälfte von den 398 Gemälden, welche sein 1877 in zweiter Auflage veröffentlichtes Buch verzeichnet, vor die Augen gekommen. In den angeführten Gesamtsummen sind übrigens die verschollenen Werke mitenthalten, während sie bei den Bodeschen Zählungen fehlen. E. Michel, der vor einer beträchtlichen Anzahl von Werken unseres Künstlers gestanden hat, notirt (1893) in seinem Rembrandtwerk 447 Gemälde.

eine Ahnung. Handelt es sich bei dem Litterarhistoriker, abgesehen von philologischer Restaurirarbeit, nur um berichtigtes Verständnis unzerstörbarer Objekte, so bedeutet die Thätigkeit des Kunsthistorikers in vielen Fällen geradezu eine Rettung der Objekte selbst. Wohl grenzt es an das Wunderbare, dass sich 228 Jahre nach Rembrandts Tode nicht weniger als 500 von seinen Bildern in dem durch die ganze civilisirte Welt ausgespannten kunstkritischen Netz haben auffangen lassen.

Wir wiederholen: vor der Erfindung und Vervollkommnung der modernen Verkehrsmittel war nicht daran zu denken, dass auch nur ein Mensch den Versuch wagen konnte, sich einen auf Autopsie beruhenden Totalüberblick über Rembrandts Schaffen zu erwerben. Ebenso unerlässlich erscheint uns die voraufgegangene Entdeckung der Photographie und der auf ihr basirenden höchst ausgebildeten Vervielfältigungsverfahren. Notwendig war ferner das Eingreifen des allgewaltigen Schicksals, wie es sich im Zertrümmern und Aufbauen mächtigen Privatbesitzes offenbart, und das hierbei nicht nur Geld unter die Leute bringt, sondern zuweilen auch — Rembrandts; notwendig der im Gefolge davon auftretende moderne Kunsthandel, dessen Schätze von der argusäugigen Forschung im Fluge erhascht sein wollen. Zu alledem musste sich schliesslich die prädestinirte Persönlichkeit hinzufinden, die bereit war, mit der Daransetzung ihrer ganzen Energie, alle sich ihr darbietenden Hilfsmittel auszunützen, um die Summe von Rembrandts künstlerischem Wirken zu ziehen.

Ich mache mich keiner rhetorischen Übertreibung schuldig, sondern spreche nüchtern und präcise eine Thatsache aus.

Wilhelm Bode geniesst nicht nur den Ruhm, an der Spitze der Rembrandt-Forschung zu stehen, sondern er geniesst, recht im eigentlichsten Sinne des Wortes, das souveräne Glück, mit allen bekannten über Europa und Amerika verstreuten Werken des grössten Malers aus eigener Anschauung vertraut zu sein. Wenn je Forschen und Genuss eines war, dann hier. Ich glaube, das muss besonders auch jenen einleuchten, die ein oder zwei Jahre ihres Lebens hindurch dazu verurteilt waren, zwecks Herstellung einer Dissertation, mit stilkritischem Bemühen der Erdenspur eines „Meisters" dritten oder vierten Ranges nachzujagen. Während jeder seinen Shakespeare oder Goethe für nur wenige Mark kaufen kann und er diese Gewaltigen dann wirklich besitzt (kein Kaiser und König besitzt sie in höherem Grade!), wird Rembrandt selbst nach der hoffentlich glücklich die Vollzahl der projektirten Bände erreichenden Publikation Bodes leider für die Meisten in vielen Fällen — Photographie bleiben. Um so grösser muss unser Dank sein dafür, dass Bode mit nie erlahmendem Eifer bestrebt ist, die erreichbaren Originale in sorglicher Auswahl aus der Verlorenheit des Privatbesitzes für die ihm unterstellte öffentliche Galerie zu sichern. Wenn wir den, von günstigem Seitenlicht erhellten neuen Rembrandt-Saal der Berliner Gemälde-Galerie betreten, wo uns, vom olivgrünen Sammet-Hintergrund kräftigprächtig sich abhebend, zwanzig „Rembrandts" begrüssen, so gewinnen wir die Überzeugung, es erstrahle hier, mitten in Deutschlands Herzen, neben Dresden und Kassel — um nur diese Orte alten Glanzes zu nennen — ein Schatz von hinreissender Wirkung, den vor zwei Decennien zu ahnen sich wohl niemand hätte beifallen lassen.

Zu diesen zwanzig Bildern ist — leider muss es mit ihnen bereits um den Raum kämpfen! — jetzt das einundzwanzigste hinzugekommen. Das Gemälde, dessen allererste Abbildung zu bringen wir in der angenehmen Lage sind, ist, abgesehen von einer flüchtigen Notiz Bodes,[1]) meines Wissens in der Litteratur nirgends erwähnt. Es soll seit einigen Jahren im Handel herumgespukt haben, ohne indessen in seinem damaligen Zustand, der die Beurteilung behinderte, und bei der exorbitanten Forderung auf den entschlossenen Käufer zu treffen. Aus schweizer Besitz stammend, hat es schliesslich über London (P. u. D. Colnaghi) seinen Weg nach Berlin gefunden, wo die durch Prof. Hauser vorgenommene Reinigung jedes hinsichtlich der untadeligen Erhaltung etwa aufgetauchte Bedenken endgültig zerstreute. Das auf Leinewand gemalte, unsignirte Bild misst 67 cm in der Höhe und 50 cm in der Breite. Auch in Betreff des dafür gezahlten Preises (22 000 M.) reiht es sich unter die glücklichsten Erwerbungen der K. Museen ein.

Bei unserem ersten Blick, der das Bild streift, tritt uns, magisch funkelnd, in Naturgrösse, ein silber-vergoldeter Renaissance-Helm entgegen, ein Objekt von solcher stupenden Bravour der malerischen Mache, von einer solchen Kühnheit und Zartheit des Effekts, von einer derartigen künstlerischen Treffsicherheit, dass wir geneigt sind, auszurufen: dies Bild heisst „der Helm" — gerade wie man des Velazquez „Übergabe von Breda" schlechtweg „las lanzas" getauft hat. Ohne Frage: wir sind überrumpelt!

Es mochte um das Jahr 1650 gewesen sein. Saskia war seit acht Jahren todt, Rembrandts ungezügelte Sammlerleidenschaft wird wohl schon damals die ersten umdüsternden Schatten auf seine wirtschaftliche Lage geworfen haben. Ein prachtvoller Helm fällt ihm in die Hände. Er hat zwar schon viele Helme gemalt, sich selbst in früheren Jahren mit einer blinkenden Sturmhaube, als ob er scharf in die Zukunft ausluge, abgebildet (Kasseler Galerie); aber dieses

1) Oud-Holland, 1891, S. 4.

kostbare Stück übertrifft all seinen Waffenreichtum. Da tritt sein um zehn Jahre älterer Bruder, der von Leyden nach Amsterdam herübergekommen ist, in das Atelier. Gelernter Schuster, jetzt Müller, im Teilbesitze der vom Vater vererbten Mühle an der Witte poort. Unverkennbar Rembrandtsche Physiognomie: Rembrandt, seines Genies entkleidet. Dem früh gealterten Manne hat das Schicksal hart zugesetzt: wortkarg, mit verhaltenem Grame sitzt er dem Künstler gegenüber, viel des Allzuschweren auf dem Herzen, ohne Trostblick in die Zukunft, mürbe und resignirt, sein Leiden mit der Beständigkeit und Stumpfheit der stummen Tiere tragend, überwunden und noch nicht vernichtet. Ihm nun, dem darob nicht wenig Überraschten, stülpt der Künstler den Helm auf das Haupt. Wie bedrückt von Beschämung, als ob ihm dieser Schmuck nicht zieme, doch liebevoll-willig auf das Verlangen des ungestümen Malers eingehend, senkt der Bruder die Augen. Und indem sich Rembrandt anschickt, nach diesem Modell eine Studie auszuführen, gestaltet sich diese geheimnisvoll-unwillkürlich zu einem Symbole der Tragik überhaupt, gleichsam zu einer Ahnung seines eigenen Loses: der in innerster Seele erschütterte Held, überstrahlt von der Aureole des Ruhmes. Es ist ein Gedicht! Ein tragisches Idyll! — Doch wie? Ein Held? Dieser Müller? Immerhin! Erschaut ihn doch das Auge des Genies, das nicht nach „Hoch" und „Niedrig" urteilt und nur eine „innere Fallhöhe" kennt. Denn er ist „ein Mensch gewesen, und das heisst ein Kämpfer sein!"

Es kann nicht in meiner Absicht liegen, mit dieser Improvisation der eingehenden, mehr „steckbrieflichen" Beschreibung des Bildes aus dem Wege zu gehen. Indessen: warum sollten wir die Gedanken des ersten Eindrucks nicht auch zu Worte kommen lassen! Dieser erste Eindruck aber wird bestimmt durch das Geheimnisvolle, das in dem Bilde durchaus vorwaltet. Und dieser Zauber erscheint keineswegs gebrochen, wenn wir bei kühler Überlegung so weit gelangen, auszusprechen, das Bild bestehe aus zwei disparaten Hälften: einerseits dem Prunkhelm als einer Sache für sich, anderseits dem Porträt eines schlichten alten Mannes, in welchem wir aller Wahrscheinlichkeit nach Rembrandts Bruder zu erkennen haben. Es genügt aber ein frischer, nur in der Anschauung aufgehender Blick: sofort fühlt sich unsere Phantasie wieder energisch zur Thätigkeit aufgeregt, und die Empfindung einer mit Worten schwer zu bezeichnenden Ergriffenheit strömt von dem Bilde unmittelbar auf uns über.

Das Signalement des neuesten Rembrandts der Berliner Galerie lautet: Brustbild eines alten Mannes in Lebensgrösse, mit kurz gehaltenem weissen Schnurrbart, kleinem Kinnbart („Fliege") und dürftigem Vollbart, etwas nach rechts gewendet und niederblickend, mit Helm und Eisenkragen.

Wir wollen uns zunächst über den Helm klar werden. Der Ausdruck „silber-vergoldet", der uns im ersten Moment über die Lippen kam, trifft im eigentlichen Sinne nicht zu. Wir haben vielmehr — wie mich Herr Dr. v. Ubisch, Direktor des K. Zeughauses zu Berlin, in gefälligster Weise belehrt — einen Stahlhelm vor uns, vielleicht einen burgundischen, der dem Ende des 16. Jahrhunderts, etwa dem Jahre 1580 angehört. Der Helm konnte demnach um die Mitte des 17. Jahrhunderts bereits als „Antiquität" gelten. Über dem ungewöhnlich schmalen und zierlichen, nach vorne zu ganz leicht aufwärts geschweiften Schirm erhebt sich, durch den Nietenreifen mit jenem verbunden, die ebenfalls aussergewöhnlich hohe Birne: im ganzen eine etwas kokette Übertreibung der Modeform. Der Helm ist über und über mit Ornament in getriebener Arbeit bedeckt, zu beiden Seiten, besonders ins Auge springend, tritt je ein grosses Medaillon hervor, in welchem sich wohl (genau ist das nicht zu unterscheiden) die beliebte Lilie befindet. Alles Ornament erstrahlt in Vergoldung, während dazwischen teils der polirte Stahl erblinkt, teils gepunzte und Tauschirarbeit glitzert. Der Schirm, und ebenso die kurzen, frei herabhängenden Backenstücke, sind mit Purpursammet gefüttert. Aus der im Nacken befindlichen Hülse steigt ein koloristisch ungemein reizvolles Bündel roter Federn empor, dessen Enden sich auf den kleinen Stengel, die kurze Spitze des Birnenhelms, vornübersenken. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass sich dieses Prachtstück von Helm in irgend einer Sammlung noch werde nachweisen lassen.[1])

Das ganze Bild ist überaus weich und verschmolzen behandelt, nur die Verzierungen des Helmes sind so stark in der Farbe aufgetragen, dass ein Relief entsteht, welches uns förmlich anlockt, die metallische getriebene Arbeit mit den Fingerspitzen zu betasten. Und dieses Relief selbst wiederum ist in raffinirtester Weise mit zarten Pinselstrichen modellirt.

1) Das gerichtliche Inventar von Rembrandts Habe aus dem Jahre 1656 erwähnt einzeln fünf Helme, darunter befindet sich „een carbaetse helmet" — so nämlich lautet die Stelle, nach gefälliger Mitteilung des Herrn Direktors Dr. C. Hofstede de Groot, im Original, nicht aber, wie bei C. Vosmaer, Rembrandt, 2. Aufl., La Haye 1877, S. 437 zu lesen: curbaetse. Die neue Lesart bleibt übrigens unverständlich wie die alte. — Unserem Helme sehr ähnlich sind zwei hervorragende Stücke des Berliner K. Zeughauses (vgl. G. Hiltl, Die Waffensammlung Sr. K. Hoh. d. Prinzen Karl v. Preussen, Nürnberg s. a., Taf. 105, Nr. 999 u. 1000). Man beachte ferner: Asselineau, Armes et armures, Paris 1864, Tafel 14 und 26 (drei Helme der Sammlung Soltykoff). — G. de Kaemerer, Arsenal de Tsarskoé-Sélo, St.-Pétersbourg 1869, Taf. 15. — Catalogue de la collection d'armes Raoul Richards, Rome 1890, Taf. 13, Nr. 942. — Vor mir liegt ausserdem die Photographie eines ähnlichen Helmes im Besitze des Fürsten Fugger in Augsburg.

Das von links oben einfallende Licht zerstäubt auf der gebuckelten Helmbirne, welche zu phosphoresziren scheint, und durchsickert das im ganzen ernstdunkle Gemälde in alle Schattentiefen, so dass keine einzige tote Stelle aufgefunden werden kann, vielmehr das betrachtende Auge immer weiter dahin verleitet wird, sich in die durchhellten farbigen Dämmerungen zu verlieren und mit Lust deren unendliche Abstufungen auszugeniessen. Den Charakter des Kolorits bestimmt ein ins Graue und Braune fallendes Flaschengrün, zu dem einerseits das massive Gold des Helmes, anderseits das vielfach abgestimmte, überallhin durch Reflexe ineinanderspielende spärlichere Rot den wirkungsvollen und harmonischen Gegensatz bildet. Wohl die intimste Partie des Gemäldes, das malerisch Pikanteste daran, bildet das linke Backenstück des Helmes, es gemahnt an das stille Erglühen von purpurrotem Wein im Krystallglase, durch das ein Strahl der abendlichen Sonne seinen Weg findet: als Folie dazu das gedämpft schimmernde Fleisch der Wange und die wie weisslicher Rauch nach hinten zu sich ringelnden Locken.

Rembrandt hatte den Mann ursprünglich in der Weise kostümirt, dass er ihm ein rotes Tuch wie einen Shawl um den Nacken legte und die beiden Enden über die Brust parallel herabhängen liess. Das dazwischen sichtbar gebliebene Stück Wams war wohl von bläulicher Färbung. Später malte Rembrandt darüber hinweg, indem er an der Figur einen Eisenkragen anbrachte, die Kleidung aber in der Farbe auf die Haupttonart des Gemäldes stimmte, doch so, dass das Rot und Blau hindurch opalisirt, als ob es durch schmutzig-grünes Glas gesehen würde.

Rembrandt hat den auf unserem Gemälde abgebildeten Mann wiederholt porträtirt. Ein Zweifel an der Identität der Persönlichkeit ist vollständig ausgeschlossen. Wir geben im folgenden die ganze Reihe:

1. Brustbild im Mauritshuis, datirt 1650. Unbedeckten Hauptes, dreiviertel nach rechts gewendet, schlichteste Kleidung.[1])

2. Halbfigur in der Ermitage zu St. Petersburg, datirt 1654. Mit flachem schwarzen Barett, sitzend, nach rechts gewendet, den rechten Arm auf der Stuhllehne.[2])

3. Auf dem Gemälde mit lebensgrossen Kniefiguren „Gleichnis von den Arbeitern im Weinberge“ im Wallace-Museum zu London hat eine der Personen — worauf Bode aufmerksam machte[3]) — genau die Züge des Mannes vom Bilde des Mauritshuis. Links hinter einem Tische steht der Besitzer des Weinberges und redet würdevoll auf die drei rechts stehenden Tagelöhner ein, die mit ihren Blicken an seinem Munde hängen: der erste, ein Jüngling, behält im herausfordernden Trotz das Haupt bedeckt, der andere, ein Dreissiger, streckt nervös den Kopf vor, während er die abgenommene Mütze krampfhaft mit den Händen bearbeitet, der hinterste, ein Alter — unser Mann! —, steht barhaupt, im ärmlichen Arbeitskittel, mit niederhängenden Armen da: — er allein wird den Spruch schweigend hinnehmen. Das Gemälde, auf welchem sich eine Signatur bisher nicht hat auffinden lassen, ist in die Jahre 1650—1652 zu setzen.

4. Die Verfasser des Haager Katalogs machen zu dem unter unserer Nr. 1 aufgeführten Bildnis die Bemerkung: „M. Jules Porgès à Paris possède ce personnage avec un pendant féminin.“ Brustbild nach rechts gewendet, mit Barett, in einfachster Kleidung; die bis zur Brusthöhe erhobene Rechte, mit Trauring am Finger, hält eine Brille; ein roh geschnitzter Spazierstock lehnt im Arm. Das „pendant féminin“ — die schlicht gekleidete Frau dieses Mannes aus dem Volke unzweifelhaft — wendet sich nach links und hält in den bis zur Brusthöhe erhobenen Händen ein geöffnetes Andachtsbuch. Die beiden unsignirten Bilder gehören der Zeit um 1650 an.

5. Verschollenes Bildnis, von 1634. Nur aus dem 1754 (und zwar nach einer von Pesne angefertigten „flüchtigen Kopie“ [1]) des Originals) ausgeführten Stiche G. F. Schmidts und dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gearbeiteten Blatte eines ungenannten Stechers bekannt, das die Bezeichnung „1634. Rembrandt F.“ trägt.[2]) Vorderansicht, mit unbedecktem Kopfe, einfache Kleidung.

6. Verschollenes Bildnis, im vorigen Jahrhundert in der Sammlung Trible zu Berlin befindlich. Nur aus dem Stiche G. F. Schmidts von 1768 und einer Kopie des vorigen Jahrhunderts bekannt.[3]) Letztere wurde 1895 bei der Versteigerung der Sammlung A. G. Thiermann von Herrn Valentin Weisbach in Berlin erworben. Wie die vorangehende Nummer: Brustbild in jüngeren Mannesjahren. Vorderansicht, mit blossem Kopfe und mit einer über die Brust hängenden Kette.

Man hat nun aus der Thatsache, dass Rembrandt zu verschiedenen Zeiten denselben Mann so oft porträtirt hat, die Schlussfolgerung gezogen, er müsse ihm nahe gestanden haben. Ja, er müsse ihm sogar

1) Vgl. Musée Royal de La Haye, Catalogue raisonné des tableaux, 1895, S. 336, Nr. 560. — W. Bode, Das Bildnis von Rembrandts Bruder Adriaen Harmensz van Rijn im Mauritshuis. (Oud-Holland, IX, 1891, S. 1—6.)

2) Vgl. Ermitage Imperial. Catalogue de la galerie des tableaux, 3e édit., vol. II, 1895, S. 291, Nr. 824.

3) Vgl. Oud-Holland, IX, 1891, S. 4. — Und: Studien, S. 589, Nr. 229.

1) Vgl. L. D. Jacoby, G. F. Schmidts Werke, Berlin 1815, Nr. 118.

2) Vgl. U. Thieme, im: Repertorium f. Kunstwissenschaft, XVIII, 1895, S. 236.

3) Vgl. U. Thieme, ebenda S. 235 fg.

sehr nahe gestanden haben, weil er ihn auch in einem seiner historischen Gemälde verwendete, und jene Porträts überhaupt die skizzenhafte, intime, freie und grossartig-sorglose Auffassung aufweisen, welche seine Selbstbildnisse und die Bildnisse der ihm nahe stehenden Personen auszeichnet. Hinzu tritt nun die wirklich frappante Ähnlichkeit des Dargestellten mit Rembrandt selbst, die nur eine Familien-Ähnlichkeit sein kann. Und so ergab es sich — da auch die sogleich anzuführenden Lebensdaten hierzu stimmen — ganz ungesucht, in dem Manne den älteren Bruder des Künstlers, Adriaen Harmensz van Rijn, zu erblicken. Den Versuch, das Auftreten dieses Bruders als Modell des Künstlers für eine noch frühere Zeit anzusetzen, kann man freilich nicht gelten lassen.[1]) Und ebenso wenig scheint mir der Beweis des Vorkommens dieser Gestalt in Rembrandts radirten Studien erbracht zu sein.[2]) Doch sind diese Dinge für die Sache, auf die es hier ankommt, ohne Belang.

Adriaen Harmensz van Rijn wurde geboren 1597 oder 1598 als zweiter Sohn des Müllers Harmen Gerritsz van den Rijn. Dem erstgeborenen Sohne Gerrit Harmensz van Rijn bestimmte der Vater seine „Groote Moutmolen bij de Witte poort" zu Leyden, Adriaen liess er das Schusterhandwerk lernen. Bereits im 20. Jahre, am 16. Juni 1617 heiratete Adriaen die Tochter des Simon van Leeuwen, Elisabeth. Rembrandts Vater starb 1630, seine Mutter 1640, der einige Zeit vorher der ältere Sohn im Tode vorangegangen war. Zur Zeit des Todes der Mutter ist Adriaen, der das Schusterhandwerk aufsteckte, bereits im Besitz der väterlichen Mühle; Rembrandt erbte mit ihm die Mühle, auf der ihm eine Hypothek zur Hälfte des Wertes eingeschrieben wurde, die der Künstler alsbald weiter verkaufte. 1647 gelang es Adriaen, jene Hypothek an seiner Mühle zu erwerben, indessen nur, um 1651 wieder die Hälfte der Mühle zu veräussern. Adriaen starb 1654. Seine Verhältnisse beleuchtet grell der Umstand, dass seine Witwe gezwungen war, noch in diesem Jahre auch auf die ihr verbliebene Hälfte der Mühle eine Hypothek aufzunehmen.[1])

Zu alledem stimmen die Bildnisse ausgezeichnet: das Alter, die einfache Kleidung, das ganze Behaben des Mannes, der in seiner Mühle gelernt hat, schweigend die Mühseligkeiten des Lebens zu ertragen. Besonders auch unser Bildnis bringt den Charakter des einfachen Müllers ganz heraus. Und wie den Leuten des verschiedenen Handwerks bei ihren lebenslänglich fortgesetzten Hantirungen ein Gattungscharakter aufgeprägt ist, durch den sie uns sofort auffallen und selbst in einer gewissen Ehrwürdigkeit erscheinen, so glauben wir auch auf den Wangen dieses Antlitzes ausser den weissen Bartstoppeln noch etwas vom haftengebliebenen Mehlstaub zu verspüren, in dessen Wolken eingehüllt der Müller jahraus, jahrein sein Tagewerk vollbrachte — ohne sich einen sorgenfreien Lebensabend zu erringen.

Das 1654 gemalte Petersburger Bild zeigt uns den Mann kurz vor seinem Tode. Unser Bild kann zeitlich nicht allzuweit davon abstehen. Man mag es also in dasselbe Jahr, wie das datirte Bild des Mauritshuis (1650), setzen oder in eines der Jahre vor 1654. Den malerischen Qualitäten nach könnte man es nicht hoch genug hinaufdatiren.

Wie wunderbar! Über den alltäglichen Müllergeschichten haben wir völlig dasjenige aus dem Auge verloren, wonach wir im ersten Ansturm das Bild geradewegs benennen wollten, — den Helm. Ich weiss mir da nur gewaltsam einen Weg zurückzubahnen.

Gottfried Keller, der Dichter, der mit der Phantasie des Malers in die Welt sah, erwartete, durch die Last der Jahre und schweres Siechtum auf das Lager geworfen, den Tod und klagte, „dass er ein alter zählebiger Mensch sei, der nicht sterben könne". Er lag in einem Zustande, der nicht Wachen war und nicht Träumen, nur sein Genius regte fort und fort mächtig die Schwingen. Eines Morgens erzählte er einem seiner Freunde, „wie zwei ganz in gediegenem geschmiedeten Golde gepanzerte Ritter die ganze

1) Zu Nr. 598 des Haager Katalogs, einem 1629/30 gemalten Studienkopf „Homme riant", wird S. 506 bemerkt, man könne hier eine Studie nach dem zehn Jahre älteren Bruder Rembrandts, Adriaen Harmensz, vor sich haben. Bode (Rembrandt, Beschreibendes Verzeichnis, I, S. 56) sagt trotzdem „Selbstbildnis". Uns ist es ganz unmöglich, dieser wie jener Ansicht zuzustimmen, mit demselben Rechte könnte das Bild seinen älteren Namen „Herakliet" (gemeint ist natürlich der „lachende Philosoph"!) weiterführen. Muss schon durchaus innerhalb der Rembrandt-Familie stillgestanden sein, so bliebe nur der Ausweg, in dem wüsten Gesellen irgend einen dunkeln entfernteren Anverwandten des Künstlers zu vermuten.

2) Die Verfasser des Haager Katalogs sagen S. 337: „Le même personnage a été représenté plusieurs fois par Rembrandt, soit en gravure soit en peinture." Sie können damit nur Bodes in Oud-Holland, 1891, S. 4 aufgestellte Behauptung im Sinne haben, der zufolge das Studienblatt Bartsch 370 (= Dutuit 358!) „denselben Kopf zeige, wie das Schmidtsche Blatt" (unsere Nr. 6). Es gelingt zwar Bode, uns gegen die Jahreszahl auf der Radirung mit berechtigtem Misstrauen zu erfüllen, indessen nicht, die Identität der Persönlichkeit glaubhaft zu machen. Vielmehr sind wir der Meinung, den auf jenem Studienblatte befindlichen Skizzenkopf für ein Selbstbildnis Rembrandts ansprechen zu sollen, und folgen hierin v. Seidlitz, wie dieser Michel gefolgt war (vgl. W. v. Seidlitz, Kritisches Verzeichnis d. Radirgn. Rembrandts, Leipzig 1895, S. 188 und 206).

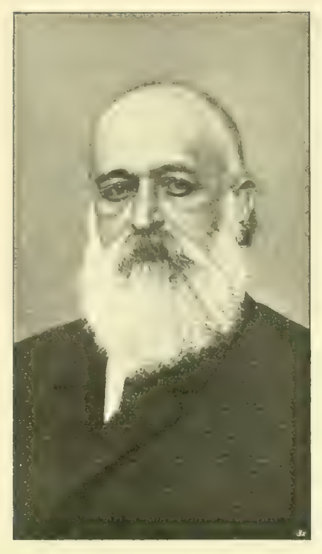
1) Vgl. C. Vosmaer, a. a. O. S. 430 fg. — A. Bredius u. N. de Roever in Oud-Holland, V, 1887, S. 218; VIII, 1890, S. 174 ffg. — W. Bode, ebenda IX, 1891, S. 5. — E. Michel, Rembrandt, Paris 1893, S. 72, 263 fg., 411.

Nacht dort vor dem Schränkchen zwischen den Fenstern regungslos gestanden und ihn unverwandt angeschaut hatten. Die Erscheinung war ihm offenbar unheimlich gewesen wegen des Anstarrens und hatte ihn wiederum entzückt durch die prächtigen Rüstungen. Er schilderte umständlich und anschaulich, wie die Helme das obere Gesicht in tiefen Schatten gestellt, und wie die Glanzlichter auf dem feinen Golde geblitzt hatten. Immer wieder kam er auf diese Erscheinung zurück und konnte sich nicht genug thun in der Schilderung des wunderbaren Glanzes".[1]) — Und so werden auch wir, angezogen von der Pracht des Gefunkels und dem Reize des Geheimnisvollen, immer wieder zu „dem Helm" zurückkehren, diesem eigenartigsten Bildnisse Rembrandts, von dem wir sagen müssen: jeden, den es entzückt, macht es glücklich — geradezu!

1) Vgl. J. Baechtold, G. Kellers Leben, 3. Bd., Berlin 1897 S. 328.

GIAN BATTISTA CAVALCASELLE

VON *ADOLFO VENTURI*



GIAN Battista Cavalcaselle wurde am 22. Januar 1817 in Legnago geboren und starb in Rom am 25. August des vergangenen Jahres. »Mein Leben und meine Arbeit waren stets dem Vaterlande und den schönen Künsten gewidmet.« Diese Worte, die Cavalcaselle im Jahre 1872 an den damaligen Unterrichtsminister schrieb, können wir mit gutem Recht auch auf seinen Grabstein setzen. Kaum hatte Cavalcaselle die Kunstakademie in Venedig verlassen, auf der er sich der Malerei gewidmet hatte, so legte er auch schon Pinsel und Palette beiseite, denn das Vaterland verlangte bewaffnete Arme. Das Jahr 1848 mit seinen Unruhen war gekommen und Cavalcaselle nahm eifrig teil an den politischen Bewegungen. Zur Rechten Alberto Cavaletto's stand er beim Stabe des Generals Sanfermo und kämpfte für die Befreiung Venetiens. Nach dem Falle von Vicenza und Treviso geriet er in österreichische Gefangenschaft und wurde zum Tode verurteilt. Er entkam, ging nach Rom und verteidigte unter Mazzini die letzten Bollwerke der verratenen Freiheit. Der Zusammenbruch der römischen Republik vertrieb Cavalcaselle aus dem Vaterlande. Er fand eine Zuflucht in England, wo er ein entbehrungsvolles aber arbeitsames Leben führte, vollauf beschäftigt mit dem Studium der Geschichte der italienischen Kunst, aus der ihm der Gedanke an die Grösse seines Vaterlandes rein und ungetrübt entgegenleuchtete. Die Sehnsucht, die Werke der grossen Künstler Italiens wiederzusehen, trieb Cavalcaselle in die Heimat zurück, obgleich er dort noch auf der Liste der Verbannten stand. Nur unter falschem Namen und englischem Schutz, der ihn in Cadore vor den Österreichern, in Neapel vor den Bourbonen und in Rom vor den Päpstlichen sicherstellte, gelang es ihm, seine Sehnsucht zu befriedigen. Alles selbst sehen, jedes alte Bild seinem Gedächtnis einprägen und das ganze grosse Gebiet der Kunst beherrschen, das war die Lebensaufgabe, die Cavalcaselle sich gestellt hatte und die zu lösen er keine Mühe und Entbehrung scheute. So bat er einst, um Spanien kennen zu lernen, einen englischen Schiffskapitän, der die Anker seines Schiffes für die Fahrt nach Spanien lichten wollte, um die Erlaubnis, die Reise in Gesellschaft der Schiffsjungen machen zu dürfen! Unermüdlich zog er von Land zu Land, von Galerie zu Galerie, von Bild zu Bild, notirte genau die Ergebnisse seiner Forschungen und suchte alles seinem Gedächtnis einzuprägen. Nach kurzer Zeit schon konnte Cavalcaselle auf Grund seiner reichen Erfahrung an neue Aufgaben der Kunstkritik herantreten, die der Lösung harrten.

Im Jahre 1851 befand sich Cavalcaselle zusammen mit Eastlake, dem Direktor der National Gallery, Waagen, dem Direktor des Berliner Museums, und Passavant, dem bekannten Verfasser der Raffaelbiographie in Liverpool, um die dortige Galerie zu katalogisiren. Der Umgang mit diesen Männern, damals die bedeutendsten ihres Faches, musste den jungen Kunstforscher zu neuem Streben und den höchsten Zielen begeistern. Geehrt und beachtet von allen, die seinen scharfen Blick und seine seltene kritische Begabung erkannten, nahm er kurz darauf im offiziellen Auftrag auch an der Frage über die Wiederherstellung der Gemälde der Londoner National Gallery teil; sein Gutachten ist noch in den Akten des englischen Parlamentes vorhanden. Unterdes hatte er in Murray auch einen Verleger gefunden, der zu ihm Vertrauen hatte. Man beschloss eine neue Ausgabe

des Vasari zu veranstalten. Zuvor jedoch schrieb Cavalcaselle als eine Art Ergänzung zu dem Werke des aretinischen Biographen, das ja nur die Italiener behandelt, im Verein mit Crowe »The Early flemish Painters«, welche 1857 erschienen. Ein grundlegendes Werk, auf dem Pinchart, Weale, Wauters, Busscher und Ruelens ihre Arbeiten über die Geschichte der altniederländischen Malerei aufbauten. Das Buch wurde im Jahre 1872 von den beiden Verfassern einer Neubearbeitung unterzogen und neu aufgelegt.

Den Gedanken an eine neue Ausgabe des Vasari liess man aber bald wieder fallen, da das von Cavalcaselle gesammelte Material sich durchaus nicht ohne weiteres in das Werk des Aretiners einfügen liess: allzugross war die Zahl der Künstler, die diesem entgangen waren, allzuzahlreich die Kunstwerke, die ihm unbekannt geblieben waren. Eine selbständige Geschichte der italienischen Malerei von ihren ersten Anfängen bis zu ihrer Glanzzeit zu schreiben, das war der Traum, der dem scharfsinnigen Forscher, dem damaligen besten Kenner der italienischen Malerei vor Augen schwebte! Seine Hoffnung schien festere Gestalt zu gewinnen, als das zur Nation gewordene Italien Cavalcaselle und den damaligen Deputirten Giovanni Morelli aufforderte, ein Verzeichnis der Kunstwerke in den Marken und Umbrien anzufertigen. Von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf wandernd lernten sie unzählige unbekannte Werke kennen. In Parma entdeckten sie einen bis dahin ganz unbeachteten Beato Angelico! Ein Freudenstrahl blitzte in den Augen der beiden Freunde auf! Im Auslande erfuhr man davon und die ganze gebildete Welt folgte mit gespannter Aufmerksamkeit der Thätigkeit der beiden Forscher. Das französische Institut ernannte 1864 Cavalcaselle zum korrespondirenden Mitglied und der frühere Verschwörer wurde nach Wien berufen, um die Galerie des Belvedere neu zu ordnen!

Im Jahre 1864 erschien der erste Band der Geschichte der italienischen Malerei, und der ehemalige Verbannte, der Genosse des Antonio Ruffini, der Gallenga und Panizzi flocht dem Vaterlande einen neuen Ruhmeskranz!

Die Geschichte beginnt mit den Katakombenmalereien. Über die Zeit bis Giotto eilen Cavalcaselle und sein Mitarbeiter Crowe schnell hinweg, denn sie hielten diese Epoche noch für eine Zeit des Verfalles, während sich doch in ihr, im Mittelalter, gerade der Läuterungsprozess der neulateinischen und altchristlichen Kunst vollzieht. Dem Historiker der antiken Kunst konnte das Mittelalter allerdings in tiefe Finsternis gehüllt erscheinen für den modernen Kunstforscher aber ist es erhellt von den Strahlen eines neuen Lichtes! Unsicher, ohne dem Werdegang folgen zu können, schreiten die Verfasser zwischen den seltsamen und verwickelten Kunstformen des Mittelalters einher, erst bei Nicola Pisano anlangend betreten sie festen Boden. In der Kreuzabnahme dieses Künstlers in S. Martino in Lucca ahnen sie die Nähe eines Donatello und Michelangelo, und in Giottos Werken erkennen sie die Gedankenkraft und Leidenschaft, welche das Zeitalter Dantes auszeichnet. Von hier an gelingt es ihnen, das stetige Fortschreiten der Kunst bis zu ihrer Glanzzeit zu verfolgen, in deren Werken der Höhepunkt einer Jahrhunderte langen Entwicklung erreicht wird.

Cavalcaselles Kritik kann auf den ersten Blick pedantisch erscheinen, weil seine Methode sich allzu ausführlich mit der Art der Darstellung, mit den Farben und dem Verständnis der Formen befasst, aber es galt mit den bis in das kleinste gehenden Analysen der Kunstwerke zu allgemein gefasste Urteile zu verbessern und die Charakter- und Stileigentümlichkeiten der alten Meister festzulegen.

Wenn man sich die Schwierigkeiten der Kunstforschung in jener Zeit vergegenwärtigt, in der die Photographie dem Gedächtnis des Forschers noch nicht helfend zur Seite stand, so muss uns Cavalcaselles Geschichte der italienischen Malerei geradezu als ein übermenschliches Werk erscheinen. Zudem gab es niemand, der das Gebiet der kunsthistorischen Forschung, das durch die Schnelligkeit der modernen Verkehrsmittel eine gewaltige Ausdehnung gewonnen hat, in der rechten Weise vorbereitet hätte. Seit der Geschichte Lanzis gab es in Italien keine Arbeit, die den neuen Geist der Wissenschaft widerspiegelte. Rosinis Buch war eine Sammlung von Versuchen, die, in falschen Schlüssen auslaufend, immer mehr von der historischen Wahrheit abführten. Die Kunstforscher begnügten sich im allgemeinen damit, gegen Vasari zu kämpfen, weil er diesen oder jenen Künstler vergessen, oder, nach ihrer Meinung, unterschätzt hätte. Oder sie schrieben romanhafte Geschichten, um Geld zu verdienen, oder endlich gelehrte Abhandlungen, ohne überhaupt den Wert eines Kunstwerkes beurteilen zu können. Oft wurde auch der Pater Rio citirt, der die Kunst wie durch das Gitter seines Beichtstuhles ansah. Schliesslich bemächtigte sich noch die ästhetische Phrase der heiligen Namen der Kunst und Wissenschaft!

Da war ein Mann nötig, der mit Forscherblick eindrang bis in das innerste Wesen der Kunst, ein geborener und geschworener Feind aller Schönrednerei: und das war Gian Battista Cavalcaselle! Seine geringe allgemeine Bildung wurde für ihn gerade von Nutzen, denn im Kunstwerk selbst fand er ohne weiteres das, was er sonst vielleicht in Dokumenten und Büchern gesucht, aber nie und nimmer gefunden hätte. Er war ein Maler, der die Feder nur ungelenk führte, der aber mit offenem Auge zu sehen wusste, und der für das, was er einmal gesehen hatte, ein treues Gedächtnis besass. Er zeichnete sich alles

ab, flüchtig zwar nur und mit wenig Strichen, aber mit sicherer Hand das Charakteristische hervorhebend, und in diese Skizzen pflegte er Notizen zu machen über die Farben, Eigentümlichkeiten der Zeichnung, Stilverwandtschaften u. s. w.

Grosse Mühe würde es Cavalcaselle gemacht haben, wenn er dieses kostbare Material in einer ansprechenden Form hätte veröffentlichen wollen, und deshalb setzte er sich auch über die Form hinweg. In der Vorrede zur Geschichte der italienischen Malerei sagt er, dass er keine angenehme Lektüre schreiben wolle, seine Schilderungen seien lang nnd ermüdend und der Leser werde dem Werke wohl die darauf verwendete Mühe und Arbeit nachempfinden, dürfe aber nicht darin Erholung suchen. Hätte Cavalcaselle eine allgemeine und litterarische Bildung besessen, so hätte er vielleicht, wie so viele seiner Zeitgenossen, nur Phrasen geschrieben, während er uns so ein geradezu monumentales Werk hinterlassen hat, das erste in Italien, in dem die empirische Methode auf kunstgeschichtliche Untersuchungen angewendet wird.

Der Anteil Cavalcaselles an der Arbeit tritt in dem fertigen Werke nicht offen zu Tage, da er gezwungen war, die Früchte seiner Forschungen mit einem Schriftsteller zu teilen, mit Sir Joseph Archer Crowe, dem Korrespondenten der Daily News, der Illustrated London News und der Times, späteren englischen Konsul, den er bereits 1847 auf einer Reise in München kennen gelernt und auch während seines Exils in London wiedergetroffen hatte. Crowe arbeitete das Material Cavalcaselles aus und ordnete den Stoff, ohne dass Cavalcaselle selbst prüfen und verbessern konnte, denn erstens schrieb jener in einer ihm fast fremden Sprache, und zweitens scheute er sich, unbewandert mit der Feder, eine Änderung im Text zu veranlassen.

Ich selbst weiss aus Erfahrung, wie schwer es für mich war, als ich Cavalcaselle bei der Übersetzung eines Bandes seiner Geschichte in das Italienische half, ihn dazu zu bringen, irgend einen Gedanken in anderer Weise auszudrücken. Was Crowe, sein treuer Freund, geschrieben hatte, daran wollte er auch nicht das kleinste verändert haben. Crowe, in seiner Jugend auch Maler — er hatte im Atelier Paul Delaroches gearbeitet —, besass eine umfassende allgemeine Bildung, die mit Cavalcaselles ungelenken aber immer eigenartigen und durchaus selbständigen Ansichten oft im Widerspruch stand. Der englische Diplomat musste wohl oft grosse Mühe darauf verwenden, die Ausdrücke des italienischen Malers abzurunden, ja sie überhaupt in ihrer dialektischen, unzusammenhängenden und unkorrekten Form zu verstehen.

So mag es gekommen sein, dass Crowe Cavalcaselles Gedanken und dessen originelle Auffassung bisweilen nicht ganz richtig wiedergegeben hat, während er andererseits dieselben herausschälen und gleichsam vom Staube reinigen konnte. Aber trotz alledem tritt Cavalcaselles lebhafter Geist überall deutlich hervor. Gewiss ist, dass sich dieser, wie es bei seinem Bildungsgang und seinem Charakter auch natürlich war, noch mehr gegen unbestrittene Autoritäten, veraltete Vorurteile und unsichere Überlieferungen gestemmt hätte, wenn ihm nicht die Furcht vor den Schriftstellern und Archivforschern immer wieder Zurückhaltung auferlegt hätte. Cavalcaselle kannte seine Überlegenheit in vieler Beziehung sehr wohl, er kannte aber auch seine Schwäche. Als ihn einst jemand in einer Galerie herumführen wollte, sagte er: „Wisse, dass ich der Allwissende bin“ (sappi, che io sono il Padre Eterno!), aber ausserhalb der Galerien, ausserhalb seines Reiches war er schüchtern und befangen, auch wenn es sich um Fragen der Kunst handelte! Nur wenn die heilige Scheu vor der Schar der Gelehrten und dem verstaubten Inhalt der Archive und Bibliotheken nicht hinderlich war, da ging er unbeirrt seinen Weg, die Wahrheit zu ergründen. So bestimmte er den Dresdener S. Sebastian, den Morelli für Pino da Messina in Anspruch nahm, mit aller Sicherheit als ein Bild des Antonello, und in Florenz, gegen Rumohrs Meinung, das Werk des Giovanni da Milano. Bisweilen kann man wohl in Cavalcaselles Geschichte eine gewisse Unsicherheit und das Streben erkennen, die Resultate seiner Forschungen mit solchen anderer in Einklang zu bringen, die für ihn als unumstössliche Wahrheiten galten. Zum Beispiel bei der Besprechung der Fresken des Palazzo Schifanoia in Ferrara stimmt er Laderchi bei, dass Lorenzo Costa daran beteiligt sei, und auch Baruffaldi, der Tura und Galasso als Maler nennt, bezeichnet aber, ohne dass irgend jemand vorher daran gedacht hätte, den Francesco Cossa als den Maler wenn auch nicht aller Fresken der östlichen Wand, so doch eines Teiles derselben. Viele Jahre später, 1883, schrieb Gustave Gruyer in der Revue des deux Mondes, dass er sich von Cavalcaselles Meinung nicht überzeugen lassen könne, und gerade damals fand man den Beweis, dass Francesco Cossa wirklich in jenen Zimmern gearbeitet habe. In einem Briefe des Malers selbst ist zu lesen: „Io sonto francescho del cossa il quale a sollo fatto quili tri campi verso l'anticamera.“ Cavalcaselle hatte es geahnt, aber er scheute sich, es mit Sicherheit zu behaupten, da er sich von Laderchi und Baruffaldi beeinflussen liess. Seine Augen, die sonst die Kunstwerke bis auf den Grund zu durchdringen pflegten, schlossen sich eben leider oft, als ob sie nicht zu viel sehen wollten, sobald die klugen und weisen Gelehrten „unumstössliche Wahrheiten“ verkündet hatten! Cavalcaselles Ansichten wurden dieser Scheu wegen auch oft angegriffen und widerlegt und zwar von einem Kunsthistoriker, der

[illegible] von dem anderen, nämlich von Morelli, dem ehemaligen Mitarbeiter am Kataloge der Kunstwerke in den Marken und Umbrien. Als Morelli im Jahre 1880 sein Buch „Die Werke italienischer Meister“ veröffentlichte, schien Cavalcaselles Ruhm zu sinken, obgleich seine Untersuchungen an Menge und Bedeutung diejenigen Morelli's bei weitem übertrafen. Die beiden Kunstforscher waren wie geschaffen, einander zu verstehen. Beide waren Veroneser, beide Feinde der akademischen Schulung, beide voll Vertrauen zu ihrer Methode der Vergleichung der Kunstwerke selbst untereinander. Aber während Cavalcaselle auf die Form und den Eindruck eines Kunstwerkes in seiner Gesamtheit den Hauptwert legte, suchte Morelli nach charakteristischen Eigentümlichkeiten in den einzelnen Teilen. Zuweilen irrten beide, der eine wegen der zu allgemeinen Gesichtspunkte und der Grösse des Stoffgebietes, der andere, weil er allzuviel Wert auf die, nach seiner Meinung, absolut feststehenden Eigentümlichkeiten jedes einzelnen Künstlers legte, aber beide waren Herrscher auf ihrem Gebiete und legten mit ihren Forschungen Ehre ein, in einer Zeit, in der Italien geistig zu schlummern schien.

Die Werke beider, in mehrere Sprachen übersetzt, zeigen, dass auch ein einfacher Maler, wie Cavalcaselle, allein durch die Sicherheit des Blickes und beharrliche Studien, ohne wissenschaftliche Vorbildung und Anleitung, ein zweiter Vasari, die Geschichte der italienischen Malerei auf neuen Anschauungen und Grundlagen schreiben konnte, und dass ein Arzt, wie Morelli, mitten in den politisch so wechselvollen Zeiten, die Kunstkritik zu neuem Leben zu erwecken verstand. Die beiden Rivalen weilen nicht mehr unter den Lebenden, aber für uns werden sie immer leuchtende Beispiele für die wissenschaftliche Regsamkeit des italienischen Naturells bilden.

Morelli hatte viele Anhänger und Verehrer, seine zahlreichen polemischen Schriften, seine glücklichen, wenn auch oft gewagten Entdeckungen zogen das sensationslüsterne Publikum an, Cavalcaselle, der Morelli's ins Auge fallende Charaktereigenschaften nicht besass, starb nach einem Leben voll unermüdlicher, staunenerregender Arbeit fast unbekannt. Seinem Sarge folgten nur wenige Freunde und einige Leute aus dem Volke, denen er vielleicht einst Wohlthaten erwiesen hatte. Des Verstorbenen Verdienste um die Wissenschaft und das Vaterland hatte man völlig vergessen! Ein trauriges Zeichen der Zeit, für das weder Cavalcaselles zurückgezogenes Leben noch sein rauhes Wesen, gesteigert durch ein langwieriges Leiden, mit dem er in Folge eines in Turin auf offener Strasse von unbekannter Hand empfangenen Dolchstosses zu kämpfen hatte, eine genügende Erklärung bieten.

Die gewaltige Arbeitskraft Cavalcaselles vermochte das körperliche Leiden aber nicht zu lähmen. Er führte nicht nur die Geschichte der italienischen Malerei vom zweiten bis zum sechzehnten Jahrhundert, sondern auch die Biographien Raffaels und Tizians zu Ende. Cavalcaselle, der Venezianer, verstand die gewaltige Kraft und die berauschende Farbenpracht seines Landsmanns Tizian besser als Raffaels zuerst liebliche und später echt römisch-feierliche Kunst.

Die Anlage und allgemeine Anordnung ist allerdings in beiden Biographien mangelhaft, weil Cavalcaselle mit dem Fleisse eines Botanikers, der seine Pflänzchen im Herbarium sammelt, nicht nur Notizen über die Originale, sondern auch über die Kopien und Reproduktionen bringt, während Crowe, auch hier sein Mitarbeiter, zu historischen Abschweifungen seine Zuflucht nahm. Man lebte eben noch in einer Zeit, in der die Kunstgeschichte als selbständige Disciplin unmöglich erschien und fügte den Werken derselben deshalb tausenderlei Dinge ein, die mit der Kunst überhaupt nichts zu thun hatten. Man hielt es für nötig, dem Buche den Stempel der Zeit aufzudrücken und dem Künstler eine historische Umgebung zu verleihen. Wie im Theater liess man zuerst das Orchester spielen, bevor die handelnden Personen auftraten! Crowe dienten die historischen Abschweifungen nur dazu, den unzähligen Notizen Cavalcaselles einen Zusammenhang zu geben, und doch wäre ein einfacher Katalog ohne alle verbindenden Worte die beste und einfachste Publikation der Untersuchungen und Forschungen Cavalcaselles gewesen. Das grosse Publikum hätte daran allerdings keinen Geschmack gefunden, und da die Verleger hochtrabende Titel, wie „Titian, sein Leben und seine Zeit“ zu geben wünschten, so waren die Herausgeber gezwungen, das Buch mit allerlei Material zu füllen, das besser anderswo Platz gefunden hätte. Viele Erzählungen, die man ganz gern in historischen Büchern liest, sind bei kunsthistorischen Untersuchungen zum mindesten überflüssig, sie bringen nur unnötigen Ballast hinein. Ich will nicht behaupten, dass historische Thatsachen nicht zuweilen dazu dienen können, uns über den Charakter und die Absichten eines Künstlers oder seine Werke selbst aufzuklären, aber das hierzu nötige Material findet man nicht in Encyklopädien oder Geschichtsbüchern, dazu gehören ganz besondere, gründliche, speciell zu diesem Zweck angestellte Studien.

Ich möchte durch meine Ausführungen Crowes Verdienst durchaus nicht verkleinern: er suchte ja nur Cavalcaselles handelnde Personen in ein schönes und passendes Gewand zu kleiden und folgte mit der Herstellung dieses scenischen Apparates einer Sitte oder vielmehr Unsitte, die auch heute noch bei einigen Historikern gang und gäbe ist.

Die Biographie Tizians ist weniger umfangreich als die Raffaels, die Darstellung ist anregender und leichtflüssiger, aber die störende Verschmelzung der

Forschungen Cavalcaselle's mit geschichtlichen Thatsachen ist auch hier vorhanden. Man sollte nicht glauben, dass nach der Arbeit Passavants, der einen grossen Teil seines Lebens dem Studium Raffaels gewidmet hat, und nach Springers geistreichen Untersuchungen, die Biographie Crowes und Cavalcaselles etwas neues über den Urbinaten bringen könnte, und doch bereichert sie die Raffaellitteratur in dankenswerter Weise, weil Cavalcaselle mit peinlichster Gewissenhaftigkeit, bis in die kleinsten Kleinigkeiten, von allem Rechenschaft zu geben sucht. Zuweilen kann man wohl anderer Meinung sein als er, z. B. in Betreff des „Apollo und Marsyas“ im Louvre oder des Bildnisses von „Bindo Altoviti“ in München und anderer Dinge, die ich hier nicht weiter erwähnen will, aber staunen muss man unbedingt, dass ein einzelner Mann, ohne in die Fusstapfen seiner Vorgänger zu treten, das Werk eines schöpferischen Geistes von Raffaels Bedeutung, wie von einem höheren Standpunkt aus überblicken konnte. Heutzutage, wo es schon als grosse Arbeit gilt, auch nur einen Teil des Lebens eines Künstlers zu bearbeiten und die geringste Förderung der Wissenschaft die Kraft bedeutender Männer erschöpft, muss uns Cavalcaselles Arbeit geradezu als die That eines Giganten erscheinen, besonders wenn man bedenkt, dass die Biographie Raffaels schon wenige Jahre nach der des Tizian erschien, welche zur Vierhundertjahrfeier des grossen Cadoriners herausgegeben wurde.

Für die Biographie Titians fanden die beiden Autoren überhaupt keine neueren Forschungen vor. Die Resultate der in Spanien, den Niederlanden und den Archiven Italiens angestellten Untersuchungen mussten mit den hie und da verstreuten biographischen Notizen vereinigt werden. Es galt das Leben Tizians, der 99 Jahr alt mit dem Pinsel in der Hand starb, und seine Werke Schritt für Schritt zu verfolgen.

Im Jahre 1867 wurde Cavalcaselle Inspektor des Museo nazionale in Florenz. Er blieb aber nicht lange in dieser Stellung, vielleicht infolge davon, dass eine seiner Amtshandlungen die Missbilligung eines Comités von Künstlern hervorrief. Cavalcaselle, der erfahrene Kunstkenner, stand eben beständig mit anderen im Widerspruch, sowohl mit den Künstlern, die zwar Pinsel und Meissel zu führen verstanden, aber auch in Dingen der alten Kunst mitreden wollten, mit der sie sich nie eingehend beschäftigt hatten, als auch mit den einseitigen Buchgelehrten, die Ströme von Worten und Tinte vergeudeten, ohne dass er sie verstand. Cavalcaselle kam darauf nach Rom als Generalinspektor der schönen Künste. Er versuchte in die italienischen Kunstangelegenheiten Ordnung zu bringen und schrieb auch darüber mit der klaren Richtigkeit des Verstandesmenschen, aber leider fehlten ihm die nötigen administrativen und juristischen Kenntnisse, um seine idealen Anschauungen, die die wenigsten übrigens verstanden, verwirklichen zu können. Auch hatte er in Rom, wo die Archäologen herrschten, als Kunsthistoriker eine schwierige Stellung. Er wollte Besserungen einführen, wurde aber durch allzugrosses Vertrauen von Leuten abhängig, die von der Kunst nichts verstanden. Alles das verletzte Cavalcaselle, er legte seine Stellung nieder und zog sich gekränkt zurück. Selbst von seinen wahren Freunden, die er in der ganzen gebildeten Welt besitzt — sein Name wird in kunsthistorischen Schriften nur mit Verehrung und Ehrerbietung genannt —, wollte er nichts mehr wissen. Im stillen Frieden seines Hauses beschäftigte er sich mit der Übersetzung seiner Geschichte der italienischen Malerei in das Italienische, unmutig darüber, dass neuere Forschungen teilweise Umarbeitungen zu fordern schienen. Grübelnd sass er vor seinen Zeichnungen und Notizen, übersetzte und mühte sich, Worte und Sätze zu finden, ohne je daran zu denken, dass seine Sammlungen von Notizen und Zeichnungen einen grösseren Wert besitzen als seine Bücher, dass diese Blätter mit ihren Worten und Linien, die unmittelbaren Ergebnisse seiner Eindrücke und Forschungen, die wertvollste Geschichte der italienischen Malerei bilden, die es giebt!

Cavalcaselle ist, so zu sagen, auf der Strasse gestorben. Sein Leiden kennend, ahnte er den Tod und suchte noch schnell sein Heim zu erreichen, in dem er in Rom so viele Jahre lang das einsame Leben eines alten Mannes geführt hatte.

Die Schönheit war der Leitstern der nun für immer geschlossenen Augen, dem Vaterlande war das Herz geweiht, das nun nicht mehr schlägt. Ehre sei seinem Andenken!



Abb. 3. Der mittlere Teil des westlichen Arms des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim.

DER KREUZGANG IM ST. MICHAELISKLOSTER ZU HILDESHEIM

VON *OTTO GERLAND*

SO viel auch über Hildesheim und seine Altertümer geschrieben worden ist, so hat sich doch noch niemand bewogen gefühlt, den Kreuzgang im St. Michaeliskloster einer genaueren Darstellung zu unterziehen, und doch ist dieser zu den wertvollsten Denkmälern mittelalterlicher Baukunst zu rechnen. Selbst Mithoff in seinen „Kunstdenkmalen und Altertümern im hannoverschen Land“ (Band III, Hannover 1875, S. 137) und, ihm im wesentlichen folgend, Bertram in seinem Werke: „Die Bischöfe von Hildesheim“ (Hildesheim 1896, S. 77) geben nur eine kurze, mehr andeutende Beschreibung davon, aber keine Abbildung, und die in v. Behr's „Führer durch Hildesheim“ (V. Auflage. Hildesheim 1896, S. 67) mitgeteilte Beschreibung ist selbstverständlich noch kürzer und der daselbst (S. 11) nach einer Handzeichnung wiedergegebene Blick in den Kreuzgang auch nur geeignet, eine schwache Ahnung von dem Vorhandenen zu geben. Ich will deshalb im nachfolgenden das genannte Bauwerk zur Darstellung bringen, indem ich zunächst eine Geschichte des Kreuzganges und dann eine Beschreibung seiner noch erhaltenen Teile gebe.

Die Direktion der Provinzial-Heil- und Pflegeanstalt, zu deren Gebäuden der Kreuzgang gehört, hat mir in bereitwilligstem Entgegenkommen die Gelegenheit zur Aufnahme der betreffenden Gebäudeteile geboten, und ich sage ihr dafür hiermit meinen verbindlichsten Dank. Die Zeichnungen (Abb. 5, 7, 13—16) rühren von der Hand des städtischen Bauführers Herrn Tebbe zu Hildesheim her, die den Abbildungen 1—4, 6, sowie 8—12 zu Grunde liegenden photographischen Aufnahmen stammen aus der Kunstanstalt des Herrn H. Bödeker daselbst.

Als Bischof Bernward (993—1022), der Mann, auf dessen Thätigkeit allein fast die kunstgeschichtliche Bedeutung Hildesheims beruht, im Jahre 1001 von einer durch die empfangenen unerschöpflichen Ein-

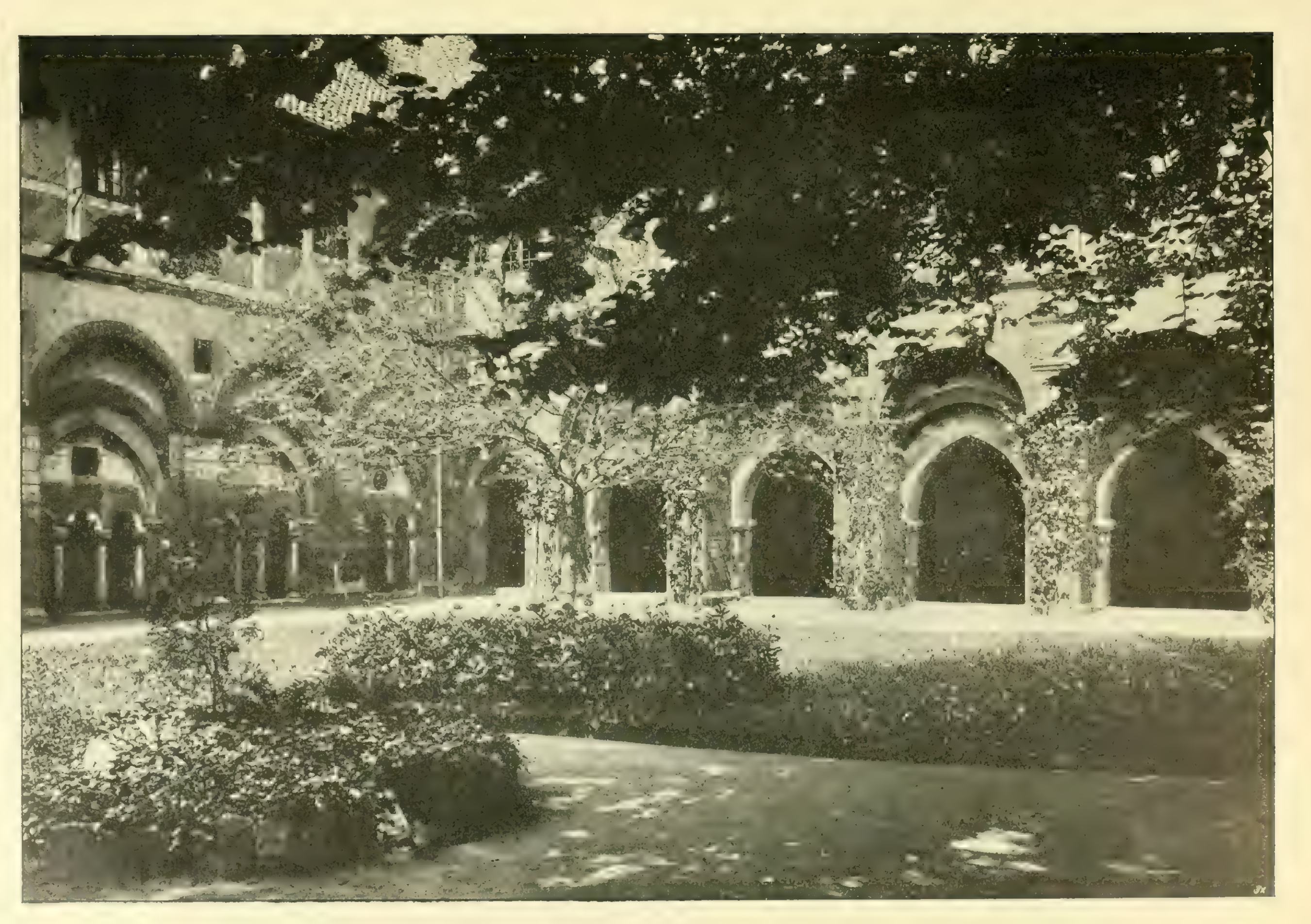


Abb. 1. Der Kreuzgang im St. Michaeliskloster zu Hildesheim. Ansicht von Südost vom Klostergarten aus.

[illegible] und [illegible] für ihn von grossartigster Bedeutung gewordenen Reise nach Rom in sein Bistum zurückgekehrt war, gründete er das Benediktinerkloster zu St. Michael im Nordwesten seiner bischöflichen Burg über der zwischen der letzteren und dem neuen Kloster gelegenen ältesten Stadt Hildesheim. Dies Kloster wurde seine Lieblingsschöpfung, und eine grosse Menge Denkmäler der Kleinkunst, welche jetzt in verschiedenen Kirchen der Stadt zerstreut sind, von ihm aber für seine Michaeliskirche, sein templum angelicum, angefertigt worden waren, liefern den Beweis, welch hohen Wert er auf dies Kloster und die dazu gehörige Kirche legte, in deren Krypta er auch seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

Über Kirche und Kloster waltete das Unglück. Zweimal vom Brande heimgesucht, bedurften die Gebäude bald nach der Vollendung und wiederum vor 1186 teilweiser Wiederherstellung, wo nicht gar Erneuerung, und schon 1250 waren die Gebäude abermals so schadhaft — sie waren seiner Zeit von Bernward in unglaublich kurzer Zeit aufgeführt worden —, dass sie nach einer Urkunde vom 28. Juni 1250 [1]) einer kostspieligen Ausbesserung unterworfen werden mussten, wozu die Mittel wenigstens zum Teil durch einen mittels der genannten Urkunde von Bischof Heinrich I. erteilten Ablass beschafft wurden. Bei dieser Gelegenheit wird auch der Teil des Kreuzganges, der den Zugang von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal bildete, diejenige Gestalt erhalten haben, welche noch jetzt den Gegenstand unserer Bewunderung bildet. Wir kommen auf die Bestimmung der Bauzeit weiter unten genauer zurück.

Zwischen dem nördlich der Kirche gelegenen Kloster und der Kirche befand sich früher ein vierarmiger Kreuzgang; der südliche und östliche Arm wurde 1826 abgebrochen, als das Kloster zur Irrenanstalt eingerichtet und die Nordwand der Michaeliskirche ausgebessert wurde. Von diesen beiden Armen wissen wir nur wenig. Wenigstens der südliche scheint früher erbaut gewesen zu sein als die an den Nordarmen der Querschiffe der Michaeliskirche aufgeführten Treppentürme; denn der westliche dieser beiden Türme ist, wie man noch deutlich wahrnehmen kann (vergl. Grundriss Abb. 16), in den vorhanden gewesenen westlichsten Gurtbogen des Kreuzgangarmes hineingebaut worden. Am östlichen Arm stand eine Kirche und eine Kapelle, nördlich die Kirche zum heiligen



Abb. 2. Kreuzgang des St. Michaelisklosters zu Hildesheim, nördlicher Arm.

1) Doebner: Urkundenbuch der Stadt Hildesheim. Band I Hildesheim 1881), S. 106, Nr. 210: Cum igitur . . . . abbas et [illegible] ecclesiam nimia vetustate consumptam reparare intendant opere sumptuoso.

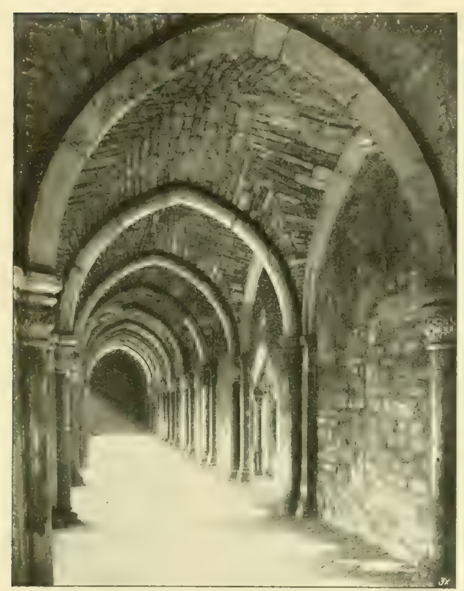


Abb. 4. Westlicher Arm des Kreuzganges. Innere Ansicht von Norden aus.

Kreuz, die Vorläuferin der Michaeliskirche, und davon südlich, zwischen dieser Kirche und dem im Jahre 1650 niedergelegten Ostchor der Michaeliskirche, die Kapelle zu Ehren des heiligen Martin.[1]) Die Kirche hatte Bernward 990 für die Verehrung der ihm vom Kaiser Otto III. geschenkten und von ihm in sein berühmtes, jetzt in der Magdalenenkirche zu Hildesheim befindliches Kreuz gefassten Reliquien vom Kreuze Christi erbaut; sie war später, vielleicht nach Übertragung der Kreuzreliquien in die Michaeliskirche, dem heiligen Lambert geweiht worden; gelegentlich der Reformationskämpfe hatte die, wie es scheint, dem Michaeliskloster ganz besonders abgeneigte Bürgerschaft sie mit der Michaeliskirche an sich genommen und zu einem Zeughaus umgewandelt; 1826 wurde die Kirche nebst der Martinskapelle und dem östlichen Arm des Kreuzganges beseitigt.

Es sind also nur noch zwei Arme des Kreuzganges erhalten, der nördliche wenigstens zur Hälfte und der westliche ganz. Ersterer ist einfacher gehalten, letzterer künstlerisch reich verziert. Chroniken erzählen, dass zu den Zeiten und auf Veranlassung, vielleicht auch auf Kosten, der Kaiser Heinrich II. und Heinrich III. der Kreuzgang erbaut worden sei. Ein Kreuzgang

1) *Bertram:* Die Bernwardsgruft zu Hildesheim (Hildesheim 1893), S. 12.

muss nun ja aber von Anfang an dagewesen sein, und so ist es wenigstens nicht ausgeschlossen, dass die genannten Kaiser, welche in dem Kloster zu Besuch weilten, den von ihnen vorzugsweise benutzten Teil des Kreuzganges, den westlichen Arm (s. u.), besonderes haben ausschmücken lassen. Von den jetzt noch vorhandenen Teilen ist aber keiner mehr streng romanischen Stils, was er doch sein müsste, wenn er unter den genannten beiden Kaisern (1002—1024 und 1039—1056) erbaut worden wäre, sie gehören vielmehr beide dem Übergangsstil (zwischen 1150 und 1250 etwa) an, da sie bereits Spitzbogen zeigen. Im Jahre 1186 wurde die Michaeliskirche nach ihrer Wiederherstellung neu geweiht,[1]) so mag der noch erhaltene Teil des nördlichen Kreuzganges mit seiner einfacheren Bauweise dieser Zeit entstammen. Wir haben aber bereits gesehen, dass 1250 ein Ablass zur Beschaffung der Gelder für einen kostbaren Umbau bewilligt wurde, und wir wissen, dass Abt Gottschalk (1241—1259 oder nach andern nur bis 1256),[2]) „reparavit ecclesiam ruinosam cum ambitu“ (er stellte die baufällige Kirche und den Kreuzgang wieder her),

1) Doebner a. a. O. S. 15.

2) *Lüntzel*: Geschichte der Diöcese und Stadt Hildesheim, Band II (Hildesheim 1858), S. 171—172.

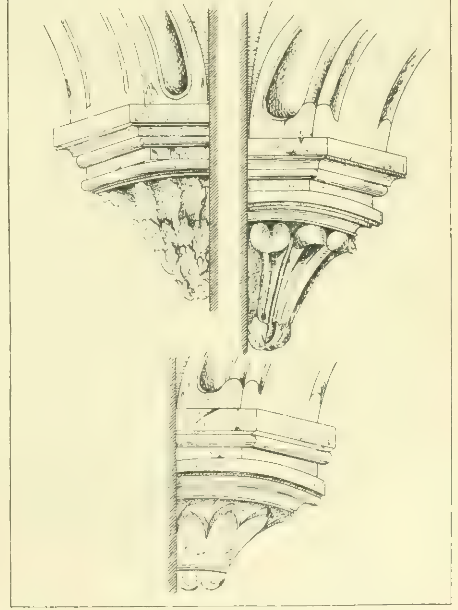


Abb. 5. Konsolen aus dem nördlichen Kreuzgang.



Abb. 6. Westlicher Arm im Kreuzgang des St. Michaelisklosters zu Hildesheim. Innere Ansicht von Süden aus.

und wir sind danach in der glücklichen Lage, sagen zu können, dass der prächtige Westarm des Kreuzganges gerade um die Mitte des 13. Jahrhunderts erbaut sein muss, ein für die Zeitangabe glücklicher Umstand, wie ein solcher nicht allzuhäufig zu begrüssen ist. Dass dieser Kreuzgangarm so besonders prächtig hergestellt ist, muss seine eigenen Gründe haben, und diese liegen hier nicht sehr fern. Mag auch der Ablass von 1250 recht erhebliche Mittel gewährt haben, der Hauptgrund für die so prächtige Verzierung gerade dieses Gebäudeteils muss doch ein anderer gewesen sein. Durch diesen Gang führte der Weg von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal. Gewöhnlich lag dieser Saal am Ostarm des Kreuzganges, da aber im Michaeliskloster dort die Lambertskirche und Martinskapelle befindlich waren, so blieb nichts übrig, als ihn an die Westseite zu verlegen. Deshalb hatte dieser Gang eine besondere Bedeutung: durch ihn musste der gesamte Klosterkonvent zum Kapitelsaal und auf den Chor in der Kirche gehen, durch ihn ging der Abt mit seinen Gästen sowohl in die Kirche als auch in den Kapitelsaal, wo den Gästen zu Ehren feierliche Zusammenkünfte gehalten wurden. Und das Kloster hatte öfter hohen Besuch: von denjenigen der Kaiser Heinrich II. und III. haben wir schon gehört, wir wissen auch von einem Besuch des Kardinals Cincius um 1191,[1]) und so mögen bei der Heiligkeit unseres Klosters und bei dem vornehmen Rang des Benediktinerordens noch viele andere hervorragende Gäste dort zu Besuch gewesen sein.[2]) Da lag es doch sehr nahe, wie überhaupt die Festräume, so auch den hauptsächlich durch die Gäste und aus feierlichen Anlässen benutzten Arm des Kreuzganges prunkvoll auszustatten. Dass die Ausschmückung und Einrichtung dieses Ganges wesentlich in Beziehung zum Kapitel-

1) *Bertram:* Die Bernwardsgruft, S. 8.

2) Vielleicht sind auch in diesem Raum die nach Lüntzel a. a. O. Bd. I (1858), S. 323 im Kreuzgang abgehaltenen Synoden zusammengetreten.

saale steht, glaube ich im weiteren Verlauf dieser Darstellung nachweisen zu können, aber auch der Eingang zur Kirche von hier aus ist eleganter hergestellt, als es sonst wohl bei den die Kirche mit den Kreuzgängen verbindenden Thüren üblich ist. Dieser Eingang soll jedoch als zur Kirche gehörig hier nicht weiter zur Erörterung gezogen werden. Es mag sich das Gesagte ganz gut mit der Erzählung vereinigen lassen, die Kaiser hätten den Kreuzgang gebaut; sie mögen zu der für einen Kaiserempfang würdigen Ausschmückung des von ihnen benutzten Kreuzgangflügels wesentlich beigesteuert haben, und so blieb es denn auch später dabei, diesen Flügel besonders prunkvoll zu erhalten (vgl. auch unten). Es mag noch gleich bemerkt werden, dass nördlich von dem Kapitelsaal eine Kapelle zu Ehren der Apostel Philippus und Jakobus lag.[1])

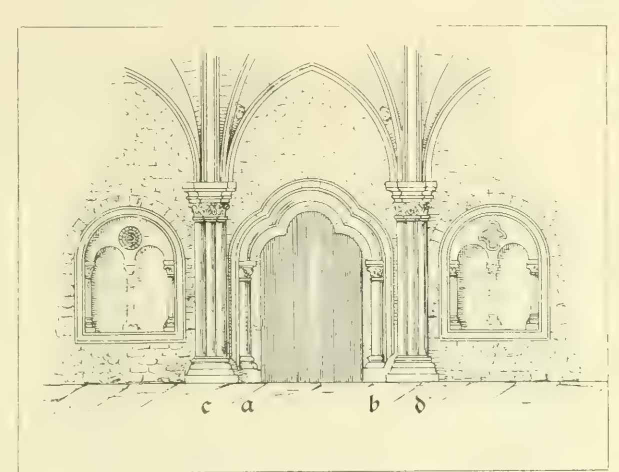


Abb. 7. Thür zum ehemaligen Kapitelsaal im Aufriss.

Als die Bürgerschaft von Hildesheim gelegentlich der Reformation 1543 dem Kloster die Michaeliskirche genommen und den Mönchen nur den nördlichen Arm des westlichen Querschiffes und die Krypta belassen hatte, diese Räume sich aber zum Chor- und Pfarrgottesdienst zu klein erwiesen, wurde 1567—68 der bisherige Kapitelsaal zu einer Kirche eingerichtet und damit wiederum am Ende des 17. Jahrhunderts die alte Kapelle der Apostel Philipp und Jakob vereinigt; sie bilden noch jetzt eine einzige, zur Zeit den Zwecken der Heil- und Pflege-Anstalt dienende Kirche, man sieht aber trotz ihrer Verbauung deutlich, dass es zwei verschiedene Gebäudeteile sind, die man vereinigt hat, die aber noch durch einen mächtigen Gurtbogen, wohl der Rest der alten Trennungswand, auseinander gehalten sind. Bei diesen Umwandlungen wurden die Thüren des Kapitelsaales und der Kapelle zum Kreuzgang vermauert — wir werden noch darauf zurückkommen — und statt deren neue Eingänge geschaffen, die uns hier nicht berühren. Die Westwand des Kreuzganges zeigt aber auch noch viele andere vermauerte bogenförmige Öffnungen, die man auf der Abbildung 4 rechts vom Beschauer wahrnehmen kann, für die sich aber bis jetzt eine Erklärung nicht findet. Vielleicht würden genauere, nötigenfalls mit Aufgrabungen verbundene Untersuchungen, wie solche auch zur Rekonstruktion der eingerissenen Flügel des Kreuzganges und der damit verbunden gewesenen Kirchen und Kapellen dringend erwünscht wären, einen genügenden Aufschluss gewähren. Später wurde auch nach Aufhebung des Klosters (1803)



Abb. 8. Westlicher Arm des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim, nördlichster Teil.

1) *Bertram*, Bernwardsgruft, S. 12.

[illegible] belassene Stück des westlichen Querschiffs führende Thür vermauert und schliesslich zwischen den beiden noch vorhandenen Armen des Kreuzganges eine Trennungsmauer hergestellt. Im westlichen Kreuzgang ist vor etwa 20—30 Jahren unter Leitung des Geheimrats Hase zu Hannover eine Erneuerung der schadhaften Teile unter genauester Anlehnung an die vorhandenen Überreste durchgeführt worden, im nachfolgenden werden jedoch nur die noch vorhandenen wirklich alten Teile zur Darstellung gebracht werden, weil die wiederhergestellten, wenn auch den alten Vorbildern genau nachgebildet, doch immerhin neueren Ursprungs sind. Abgesehen von diesen verschiedenen Veränderungen haben sich die noch vorhandenen Teile des Kreuzganges in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten, der Boden des zwischen ihnen liegenden Kreuzgartens, der jetzt die Bezeichnung Kirchgarten führt, hat sich infolge der Jahrhunderte langen Benutzung als Begräbnisplatz selbstverständlich nicht unerheblich erhöht.

Eine Übersicht über die einzelnen Teile gewährt der Lageplan (Abb. 16), in dem die niedergelegten Teile des Kreuzganges selbstverständlich nur — durch punktirte Linien — vermutungsweise angedeutet werden können.

Ich komme nun zur Beschreibung der noch erhaltenen Teile des Kreuzganges. Der nördliche Teil des Kreuzganges (Abb. 1, 2) lässt sich, da er recht einfach gehalten ist, rasch erledigen. Er besteht jetzt noch aus sechs mit einfachsten Kreuzgewölben versehenen Gewölbejochen, zeigt aber an seinem östlichen Ende nicht einen Abschluss, sondern die deutlichen Spuren, dass er hier abgeschnitten ist (vergl. Abb. 2). Im Verhältnis zur Kirche und dem westlichen Kreuzgangarm wird man annehmen müssen, dass er aus etwa elf bis zwölf Gewölbejochen bestanden habe. Aus der Zeit des Übergangsstils stammt auch dieser Teil des Kreuzganges, da er bereits in sämtlichen Gurt- und Schildbogen den Spitzbogen zeigt, während die Konsolen und Gewölbeansätze noch vollkommen romanische Formen zeigen. In Abb. 5 sind einige der charakteristischen Konsolen dargestellt, sie zeigen alle noch einfache, frühe Blattornamente; die hier nicht wiedergegebenen kann man teilweise aus Abb. 1 und 2 erkennen, sie entsprechen den hier besonders dargestellten. Aus den Formen dieser Konsolen und ihrer Ornamente wird man auch neben den bereits angegebenen sonstigen Gründen schliessen müssen, dass dieser Teil des Kreuzganges nicht überhaupt einfacher gehalten, sondern auch früher erbaut ist als der Westarm, und damit würden wir auf die Wiederherstellungsarbeiten kommen, die 1186 ihren Abschluss fanden; denn der ursprüngliche Kreuzgang dürfte wie überall so auch hier eine flache Holzdecke gehabt haben, während, wie gesagt, der jetzige gewölbt ist. Die Lichtöffnungen sind nicht fensterartig hergestellt, sondern entsprechen Thüröffnungen mit mässig hohen Schwellen, die sich bei einer Ausgrabung des Kreuzgartens allerdings etwas höher gestalten würden, als sie jetzt erscheinen, aber als eigentliche Brüstungsmauern doch nicht aufzufassen sind (vergl. Abb. 1). An der äusseren Seite der Bogenpfeiler sind, da diese Pfeiler bereits eine Neigung zum Ausbiegen nach aussen zeigen, Strebepfeiler in Hausteinen und dazwischen doppelte Bogen in hässlich abstechenden roten Backsteinen aufgeführt. Obenauf ist in späteren Zeiten ein anfangs wohl nicht vorhanden gewesenes Haus in Holzkonstruktion späterer Jahrhunderte gesetzt. Die hier wiedergegebenen Konsolen stammen alle von



Abb. 9. Eingang zum ehemaligen Kapitelsaal des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.



Abb. 10. Gurtbogen am Nordende des westlichen Kreuzgangarmes.

der Wandseite, die an der Innenseite der Aussenpfeiler angebrachten sind alle so beschädigt, dass ihr ursprünglicher Zustand nicht mit der geringsten Sicherheit mehr festgestellt werden kann, weshalb von ihrer Wiedergabe abgesehen werden musste.

Ganz anders mutet uns der westliche Kreuzgangflügel (Abb. 1, 3, 4, 6—15) an.

Er zeigt uns im vollsten Lichte, was der Übergangsstil aus der Zusammenfassung des ausklingenden romanischen und des sich frisch geltend machenden gotischen Stils zu schaffen im stande war. Dieser von der Abtei zur Kirche und zum Kapitelsaal führende Gang, dessen Äusseres sich in Abbildung 1 und 3 darstellt, während die Abbildungen 4, 6 und 8 übersichtliche Blicke in sein Inneres gestatten, ist jetzt von dem nördlichen Kreuzgang durch eine Mauer getrennt; von dem einst vorhanden gewesenen südlichen Arme trennt ihn der nordwestliche Treppenturm der Kirche, wie wir beides schon gesagt haben. An der Südseite wird er von der stattlich verzierten Kirchthür abgeschlossen, und an der Nordseite ist jetzt nach Veränderung der anstossenden Gebäude eine Treppe angebracht, die man hinabsteigen muss, um in den Gang zu gelangen, während man früher daselbst zu ebener Erde einging (Abb. 6, 8). Der Gang besteht aus zwölf Gewölbejochen, von denen neun annähernd quadratisch sind, aber, wie häufig bei Gebäuden jener Zeiten, kleine Abweichungen in ihren Abmessungen aufweisen. Das dritte, vierte und fünfte Joch von der Michaeliskirche ab gerechnet sind aber derart eingeteilt, dass sie den sonst für zwei Joche abgeteilten Raum einnehmen und dass der auch sonst durch besonderen Schmuck ausgezeichnete (Abb. 6 und 8) mittelste von ihnen eine ziemlich schmale Gestaltung erhalten hat. Die einzelnen Joche bestehen aus einfachen Kreuzgewölben und sind durch teilweise reich und stets kräftig profilirte Schild- und Gurtbogen eingefasst. Das erwähnte, besonders ausgezeichnete Joch ist durch Rippen unter den Gewölbekappen belebt, an deren Kreuzungspunkt ein merkwürdiger Schlussstein (Abb. 6 und 13) hängt, auf den wir noch im einzelnen zurückkommen werden. In diesem Gewölbeteil befindet sich die Thür zum ehemaligen Kapitelsaal (Abb. 7, 9 und 14), auf beiden Seiten von je einem romanischen Doppelfenster flankirt, die bereits den anstossenden Gewölbejochen angehören.

Die Lichtöffnungen (Abb. 1, 3, 4, 6, 8) sind von spitzbogigen Schildbogen überwölbt und sämtlich mit einer Brüstungsmauer ohne Ausgang nach dem Kreuzgarten abgeschlossen. Durch zwischengesetzte Säulen sind diese Öffnungen in zwei, an den beiden vorletzten Jochen vor dem Eingang zur Abtei (Abb. 1) in drei Bogen eingeteilt. Diese Bogen sind entweder Rund- oder Kleeblattbogen, und über ihnen ist in der



Abb. 11. Gurtbogen am Westende des nördlichen Kreuzgangflügels.



Abb. 12. Die Drachen am Gewölbe des Kreuzganges im St. Michaeliskloster zu Hildesheim.

Mauer unter dem Schildbogen noch eine Lichtöffnung angebracht, teils quadratisch, teils kreisrund, teils in Kleeblattform oder in Sternform und in dem schmalen Joch vor dem Eingang zum Kapitelsaal in einen Spitzbogen gestaltet, der einer Bischofsmütze gleicht, die zu tragen die Äbte von St. Michael berechtigt waren (Abb. 3 und 6). Die Säulen zwischen den einzelnen Bogen sind entweder einzeln oder zu zweien angeordnet.

Auch an der Aussenwand dieses Flügels (Abb. 1 und 3) sind zwischen den einzelnen Lichtöffnungen in späterer Zeit Sicherheitspfeiler angebracht, die durch zwei gleichfalls hässlich abstechende Bogen aus Backsteinen verbunden sind und ein neueres Haus in Holzbau tragen.

Die Schildbogen sind im Innern durch dicke Rundstäbe überwölbt, welche von schmalen, in die Ecken des Mauerwerks eingesetzten Säulen getragen werden. Die eigentlichen Schildbogen stützen sich auf pfeilerartige Mauervorsprünge, die mit den die Gurtbogen zwischen den Gewölbejochen tragenden Säulen und den hinter diesen gelegenen pfeilerartigen Mauervorsprüngen und den Ecksäulen reizende Gruppen bilden (Abb. 4, 6, 8). Die Gurtbogen bestehen aus einfachen, kräftig profilirten Rundstäben und sind wie alle Säulen mit scharf vorspringenden Kanten versehen. An der Rückwand steht die den Gurtbogen tragende Säule gleichfalls vor einem Halbpfeiler, während in dem Joch vor dem Eingang zum Kapitelsaal statt der Halbpfeiler ebenfalls Säulen angebracht sind, so dass dort Bündel von je drei Säulen entstehen (Abb. 6 und 9); dort sind auch die Gurtbogen weit reicher profilirt, und nur die Kreuzgurte zeigen den einfachen Rundstab.

Die Säulen selbst besitzen die attische Base mit Eckblättern, welche allerdings teilweise weggehauen sind, aber, so weit sie sich noch vorfinden, vielfach eine feine Verzierung zeigen (Abb. 9 und 14). Eine besondere Lust der Verzierung prägt sich aber an den Kapitälen der Säulen aus, wo die herrlichsten Verschlingungen von Band-, Laub- und Rankenmustern angebracht sind (Abb. 4, 6, 8, 9, 10, 11, 14). Diese Kapitäle sind zum Teil durchbrochen und völlig frei ausgearbeitet, so dass sie sich fast gänzlich vom Kern der Säule ablösen. Dies hat zur Annahme geführt, sie seien teilweise von Stuck gefertigt, allein bei einer genaueren Betrachtung findet man, dass sie alle aus Sandstein ausgearbeitet sind. Am nördlichen Ende des Flügels, wo der Nordarm am Eingang zur Abtei einsetzt, ist statt des einfachen Rundstabes ein breiter Gurtbogen, an den Seiten durch Rundstäbe und Hohlkehlen belebt (Abb. 10), angebracht, entsprechend ist

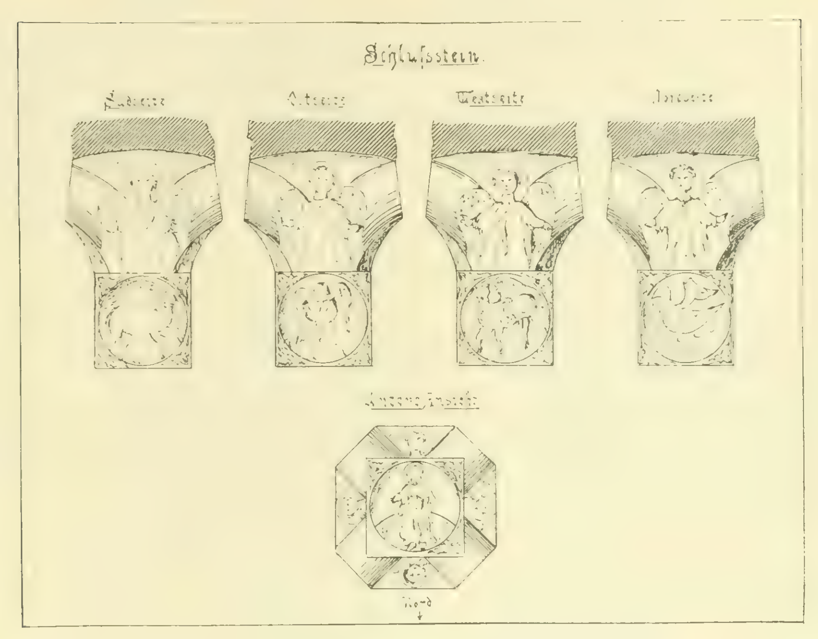


Abb. 13. Der Schlussstein vor der Thür zum Kapitelsaal.

der Ausgang des Nordflügels behandelt (Abb. 11), und es ergeben sich daraus flache Nachbildungen der Säulenkapitäle.

Zwei besondere Verzierungen der Gewölbe verdienen noch eine eigene Besprechung.

Ehe man von der Abtei zum Eingang des Kapitelsaales gelangt, aber jenseits der Eingangsthür zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob, sieht man an den Gewölben zwei in die Höhe klimmende Drachen angebracht (Abb. 6, 8 und 12), den nach der Wandseite zu auf Raub ausgehend dargestellt, den von der Seite des Kreuzgartens aus aufsteigenden aber im Begriff, einen Bären[1]) zu verschlingen, während er mit seinem Ringelschwanz einen sich vergeblich gegen die Einschnürung wehrenden Mann umschlingt, der den allerdings bereits dem Ende des 11. Jahrhunderts angehörigen kegelförmigen Helm mit Nasenschutz auf dem Kopf und an den Beinen eine bis unter die Wade reichende, aus höher- und tieferliegenden Streifen zusammengesetzte Hose und eine sockenartige, mit Riemen umwundene Fussbekleidung trägt; die Umhüllung des Rumpfes ist wegen des Drachenschwanzes nicht genauer zu beschreiben, die Hose wäre aber wohl als mit Lederstreifen besetzt anzusehen, wie vor der Einführung des Panzerhemdes die Bekleidung eines gewaffneten Ritters hergestellt wurde. Daraus, dass wir hier eine im 13. Jahrhundert, dem wir den betreffenden Teil des Kreuzganges verdanken, längst abgekommene Art der Ausrüstung des Ritters finden, dürfen wir wohl sicher schliessen, dass wir es mit der möglichst getreuen Nachbildung einer an derselben Stelle befindlich gewesenen älteren Bildhauerarbeit zu thun haben. Die jetzige ist mit dem Spitzbogen aus einem Stück gearbeitet, kann also nicht älter als dieser sein, und es könnte dies als eine Bestätigung der Erzählung angesehen werden, dass zur Zeit der Kaiser Heinrich II. und Heinrich III. bereits ein prachtvoller Kreuzgang errichtet gewesen sei,[1]) und es hätte sich dann Abt Gottschalk beim Neubau des Kreuzganges um 1250 aus nahe liegenden Gründen ebenso pietätvoll bemüht, sich möglichst den Bildungen früherer Zeit anzuschliessen, wie Hase dies bei der Wiederherstellung des Kreuzganges in unseren Tagen gethan hat.

Unmittelbar vor dem Eingang zum Kapitelsaal entfaltet sich die Hauptpracht in dem bereits mehrfach hervorgehobenen Gewölbejoch und dessen Kreuzgurten (Abb. 6, 9 und 13). Im Anfang einer jeden

1) Auch *Mithoff* spricht dies Tier für einen Bären an.

1) Nach *Lüntzel* a. a. O. 338 soll Heinrich III. den Kreuzgang mit Gewölben versehen haben.

[illegible] Gewölbekappen zwischen Schild- und Kreuzgurt zeigt sich ein Menschenkopf — teils bärtig, teils bartlos —, von dem Gewölbeschluss aber hängt ein grosser würfelförmiger Schlussstein herab, auf allen Seiten mit Bildwerken in runden Feldern verziert (Abb. 6 und 13). Unten sehen wir den Heiland auf dem Regenbogen thronend, das Buch des Lebens in [illegible] Hand haltend und die, wohl durch die vier Köpfe engel Michael mit den von ihm geführten Heerscharen der Engel siegreich ankämpft, das Prinzip des Bösen, den Widersacher Christi, das Heidentum im Kampfe gegen die Kirche.[1]) Ähnliche symbolische Darstellungen wurden oft auf den Wasserspeiern der Kirchen angebracht, und in der Kathedrale zu Metz wird noch jetzt eine den hier besprochenen Drachen vollständig entsprechende Drachenfigur gezeigt, die bis zur fran-

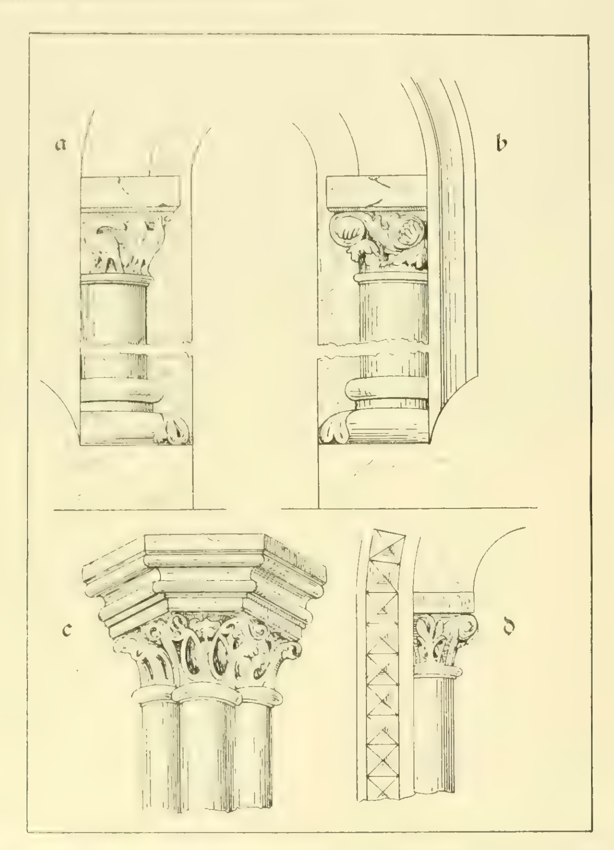


Abb. 14. Kapitäle aus dem Kreuzgange des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.

in den Gewölbeanfängen angedeutete Menschheit segnend. Die Seitenflächen des Steines zeigen die Symbole der Evangelisten, während der Stein an seinem oberen Ende aus einem Blütenkelch entspringt, aus welchem Engel hervorschauen.

In der Zusammenstellung dieser Verzierungen der Gewölbe und in der Auswahl der Stellen, wo sie angebracht sind, dürfen wir eine tiefe Symbolik erblicken. Der Drache bedeutet den Teufel, gegen den der Erzzösischen Revolution als Symbol des überwundenen Heidentums als Quelle alles Bösen bei Prozessionen vor dem Bischof hergetragen wurde. Durch die hier angebrachten Bildwerke wurde nun den Mönchen, wenn sie zur Kirche oder zum Kapitelsaal gingen, der siegreiche Kampf des Erzengels, unter dessen be-

1) *Müller* und *Mothes:* Illustrirtes archäologisches Wörterbuch, Band I (Leipzig und Berlin 1877), S. 340.

sonderem Schutze ihr Kloster und ihre Kirche standen, gegen das Böse vor Augen geführt, aber auch noch mehr. Der eine Drache hat noch niemanden überwältigt, das ist der Widersacher des Menschen, der umhergeht und suchet, wen er verschlinge,[1] der Bär aber ist wegen seiner Stärke und Wildheit ein Symbol des Schrecken Erregenden, ein Sinnbild des Zornes.[2] In der zweiten Drachendarstellung sehen wir also in der im Mittelalter so beliebten fortschreitenden Darstellungsweise bereits, wie zunächst der Drachenteufel den Menschen umgarnt und schliesslich den durch den Bären versinnlichten, der der Wildheit und dem Zorn verfallen ist, verschlingt. Von diesen Darstellungen durchdrungen sahen aber die Mönche beim Weiterschreiten und unmittelbar vor dem Eintritt in den für die gemeinschaftlichen Beratungen und für die Festlichkeiten bestimmten Kapitelsaal denjenigen, welcher das Böse überwunden hat, den Heiland, dessen Lebensgeschichte und Erlösungswerk durch die Symbole der Evangelisteu angedeutet wird, darüber aber die Engel, die sowohl als Diener des Heilandes aufzufassen sind als auch wieder auf den Schutzheiligen des Klosters, den Erzengel Michael zurückweisen, der an ihrer Spitze das Böse bekämpft. Zum Betreten der Apostelkapelle war eine solche Vorbereitung nicht nötig, deshalb beginnen die Bildwerke erst jenseits ihres Einganges.

Es ist der beiden an den westlichen Kreuzgang anstossenden, jetzt beseitigten Räume, des Kapitelsaales und der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob bereits gedacht worden; von beiden sind noch, wie bereits gesagt, die Eingänge erhalten, aber, da sie nicht mehr gebraucht werden, in vermauertem Zustande.

Der Eingang zum Kapitelsaal (Abb. 7 und 9) wird, wie auch bereits erwähnt, durch das schmalste Gewölbejoch markirt. Er ist im Kleeblattbogen überwölbt, und es wird die Laibung der Thür von einer prachtvollen Umrahmung eingeschlossen, die durch die Zusammensetzung einer halbsäulenartigen Abrundung als innersten Teiles der Umrahmung, einer in die Ecke gesetzten Säule mit attischer Base nebst Eckblatt und einem mit Blattwerk und Drachen reich verzierten Kapitäl, dann eines Rundstabes und endlich einer Hohlkehle gebildet wird. Zu beiden Seiten der Thür, jedoch bereits in den anstossenden Gewölbejochen befindet sich je ein im Kreisbogen überwölbtes Doppelfenster, über dessen von drei Säulchen getragenen Doppelbogen innerhalb des Hauptbogens am nördlichen Fenster eine kleeblattartige Öffnung angebracht ist, der im südlichen Fenster eine kreisrunde Öffnung entspricht, die im Innern mit einer einem gedrehten Seil ähnlichen Verzierung, im Äussern aber mit einem Blattornament geschmückt ist. Die Säul-

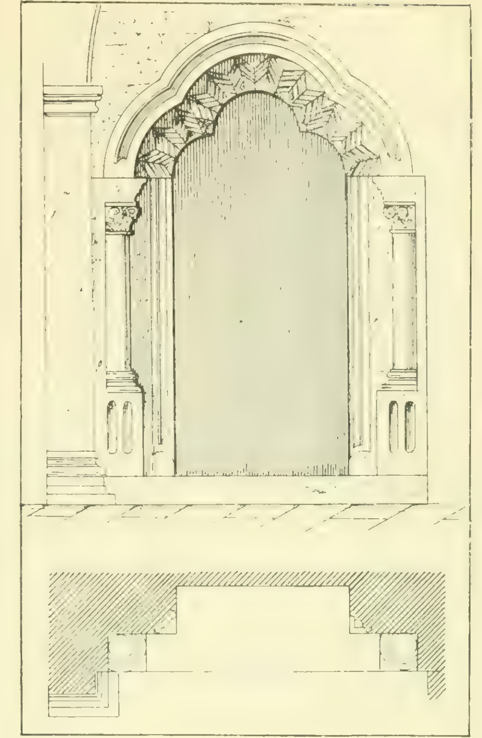


Abb. 15. Die Thür zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob.

chen beider Fenster sind an ihren attischen Basen mit Eckblättern und an den Kapitälen mit reichem Laubwerk verziert. Die Umrahmung des ganzen Fensters wird aus zwei Rundstäben gebildet, zwischen denen sich eine mit erhabenem Kerbschnitt verzierte Leiste hinzieht. Das mittlere Säulchen ist beiderseits herausgebrochen, man kann aber noch deutlich sehen, wo es gestanden hat, weshalb es in Abb. 7 durch punktirte Linien angedeutet ist. In der Abbildung 14 sind einige Einzelheiten dieser reizenden Gruppe wiedergegeben.

Bei der andern Thür, der zur Kapelle der Apostel Philipp und Jakob (Abb. 4 vorn rechts vom Beschauer und Abb. 15), ist der sie überwölbende Kleeblattbogen mit Zickzackverzierung in Kerbschnittform umgeben. Die äussere Umrahmung entspricht der an der Thür zum Kapitelsaal, mit Ausnahme davon, dass die Säulen mit ihrer attischen Basis auf einem etwas höheren, an jeder Seite mit zwei flachen länglichen, oben und unten abgerundeten Vertiefungen verzierten Steine stehen.

1) I. Brief Petri, Kap. 5, Vers 8.
2) *Müller* und *Mothes* a. a. O. S. 141.

Wir sind am Ende und es erübrigt nur noch auf dem Grundriss Abb. 16 die einzelnen hier besprochenen Stellen anzugeben.

A ist die St. Michaeliskirche.

BB bedeutet die Gebäude der Heil- und Pflegeanstalt,

C den Kreuz- oder Kirchgarten.

D und D¹ zeigen die jetzige Kirche der Heil- und Pflegeanstalt an, D ist die Stelle des ehemaligen Kapitelsaales, D¹ die der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob.

E ist die Sakristei zur Krypta unter der St. Michaeliskirche.

a—b ist der westliche Kreuzgang,

b—c der erhaltene Teil des nördlichen Kreuzgangarms, der früher nach dem c—d reichte, während die punktirten Strecken

d—e und

e—f die beseitigten Ost- und Südarme des Kreuzganges andeuten. Bei

f steht der in den Kreuzgang hineingebaute Treppenturm.

g ist die vermauerte Thür des Kapitelsaales (Abb. 7 und 9) mit den bei

h und i sie flankirenden Fenstern, während bei

k die Thür zu der Kapelle der Apostel Philipp und Jakob (Abb. 4 und 15) vermauert ist. Durch

l, m und n werden die drei schmalen Gewölbejoche bezeichnet, von denen

m das besonders verzierte mit dem Schlussstein (Abb. 6 und 13) ist. Endlich befinden sich bei

n die beiden Drachen (Abb. 6, 8 und 12).

Die punktirten Linien zur Angabe der niedergelegten Arme des Kreuzganges konnten, wie schon im Eingang dieser Arbeit gesagt ist, nur vermutungsweise angegeben werden. Die übrigen Angaben sind den Karten des Stadtbauamts zu Hildesheim entnommen.

Abb. 16. Grundriss des Kreuzganges des St. Michaelisklosters zu Hildesheim.

Es läge der Gedanke nahe, dem hier beschriebenen Kreuzgang einige andere niedersächsische Kreuzgänge, etwa den von Königslutter zur Seite zu setzen. Dieser Gedanke musste aber aufgegeben werden, weil er uns hier zu weit führen würde. So wollen wir uns auf die Beschreibung des Kreuzganges im Hildesheimer Michaeliskloster beschränken und es einer andern Feder überlassen, über die verschiedenen Kreuzgänge vergleichende Betrachtungen anzustellen.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







JAKOB BURCKHARDT

GEBOREN AM 25. MAI 1818, GESTORBEN AM 8. AUGUST 1897.

VON *GUSTAV PAULI*

ALS vor einigen Monaten die Kunde von dem Tode Jakob Burckhardt's nach Deutschland kam, da waren manche Leute verwundert, zu vernehmen, dass der alte Gelehrte noch bis vor kurzem ihr Zeitgenosse gewesen sei. Die Tagesblätter begnügten sich mit einer kurzen Notiz, und einem süddeutschen Parlamentarier ist es sogar begegnet, dass er in öffentlicher Rede Jakob Burckhardt mit einem bayerischen Steuerbeamten desselben Namens verwechselte. Dergleichen Merkmale der Nichtachtung hat der Schreiber dieser Zeilen als eine schmerzliche Beleidigung empfunden an dem Gedächtnis eines Mannes, dessen äusseres Leben zwar in den engen Grenzen seiner Heimat verflossen ist, der aber mit seinem besten Teil ganz Deutschland angehört hat, und dem unser Geistesleben den grössten Dank schuldet.

Jakob Burckhardt ist in der reinen Atmosphäre eines Altbasler Pfarrhauses aufgewachsen. Über seinen ersten Jahren, in denen sich die Grundzüge des menschlichen Charakters unbewusst befestigen, lag der Sonnenschein eines glücklichen Familienlebens. Von hier aus hat er jene Reinheit und Gradheit ins Leben mitgebracht, die später seine grossen Gaben veredelten. Ein rührendes Zeugnis dessen ist die naive Selbstbiographie, die Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren auf ein paar Seiten niederschrieb. Wenn wir sie lesen, so fühlen wir denselben Ton anklingen, in dem einst Dürer von sich und seinen Eltern geredet hat. Die erste Wissenschaft, der sich der Jüngling zuwendete, war die Theologie. Er hat die ihr gewidmete Zeit auch nie als verloren betrachtet, obwohl er nach vier Semestern mit Genehmigung seines Vaters dies Studium aufgab um die Geschichtswissenschaften zu betreiben. Er verliess damals Basel und bezog die Berliner Universität. Vielleicht war es Ranke gewesen, der ihn dahin gelockt hatte, und der damals schon, 1839, sich dem Gipfel seines Ruhmes näherte. Indessen sollte für Burckhardt's weitere Entwicklung weniger unser grosser Historiker bedeutsam werden als der Lehrer der Kunstgeschichte, Franz Kugler, ein feinsinniger Mann mit weitgehenden ästhetischen Interessen. Ranke widmete seine Zeit mehr den eigenen Studien als einer eingehenden pädagogischen Beschäftigung mit seinen Schülern, Kugler dagegen versammelte um sich im anregendsten intimen Verkehr einen kleinen Kreis aufgeweckter junger Studenten. Darin aber waren sich beide, bei aller Verschiedenheit ihrer Charaktere und Gaben, gleich, dass sie ihre Wissenschaft von grossen Gesichtspunkten aus behandelten. Die Richtung, die sie dadurch Burckhardt gegeben haben, hat dieser im Verlauf seiner späteren Studien nicht wieder verlassen.



Jakob Burckhardt. Nach einer Photographie.

Auf die äusseren Daten von Jakob Burckhardt's fernerem Leben des näheren einzugehen, scheint mir

an dieser Stelle nicht von nöten zu sein. Interessante Begebenheiten wären ohnehin nicht zu berichten. — In den Vorlesungen, die der junge Docent seit 1844 an der Universität seiner Vaterstadt hielt, mischten sich unter die rein historischen Themata zunächst schüchtern die kunstgeschichtlichen, aber man glaubt es zu bemerken, wie bei ihm bald die Neigung zur Kultur- und Kunstgeschichte das Interesse an der politischen Geschichte überwog. Dass Burckhardt dabei der herrschenden Strömung der Zeit seinen Zoll entrichtete, indem er mit Vorliebe das Mittelalter und die Architektur behandelte, ist beinahe selbstverständlich. Er hatte in seinen letzten Studentenjahren die Niederlande und den Rhein bereist und als Früchte dieser Fahrten einige kleinere Schriften veröffentlicht, von denen seine frisch geschriebenen „Kunstwerke der belgischen Städte“ (Düsseldorf 1842), die „vorgotischen Kirchen am Niederrhein“ (1843) und die „Beschreibung der Münsterkirche in Basel“ (Basel 1842) erwähnt sein mögen. Später besorgte er die zweiten Ausgaben von Kuglers Handbüchern der Malerei und der bildenden Künste. Mit einem umfassenden eigenen Werke trat er zuerst 1853 an die Öffentlichkeit. Es behandelte die letzte Epoche der antik-römischen Kultur in der „Zeit Constantins des Grossen“. Burckhardt trat damit in die erste Reihe kulturgeschichtlicher Schriftsteller, auch wenn sein Buch keineswegs gleich die gebührende Anerkennung fand. Dasselbe Jahr wurde noch in einem minder erfreulichen Sinne für ihn bedeutsam. Er verlor die Lehrerstelle, die er an den Oberklassen des Pädagogiums innegehabt hatte und damit die regelmässige Quelle seiner bescheidenen Einnahmen. Nunmehr sah er sich auf seine litterarische Thätigkeit allein angewiesen. Er ging nach Italien, das er schon zu wiederholten Malen in den Ferien bereist hatte. Diesmal blieb er fünf Vierteljahre, und die Frucht seines Aufenthaltes wurde der berühmte Cicerone, der 1855 erschien. Das Buch trug ihm die ordentliche Professur für Kunstgeschichte an dem neuen Züricher Polytechnikum ein. Wohl musste er es mit Freude begrüssen, dass er nun wieder eine planmässige und dankbare Lehrthätigkeit fand und einen Kreis von bedeutenden Genossen, zu denen z. B. Semper und Gottfried Keller zählten, dennoch aber empfand er den Züricher Aufenthalt als ein Exil und er hat es eine „Rehabilitation“ genannt, als ein Ruf der Basler Universität ihn 1858 in die Heimat zurückführte. Er hing nun einmal mit allen Fasern seines Herzens an der alten Rheinstadt und dachte immer auf „Basler Dütsch“, wie er einmal launig sagte.

Der Rest seines Lebens verfloss hier in stiller Gelehrtenarbeit — glückselig in aller Schlichtheit, weil ihm der höchste ideale Lohn zu teil ward. In dem ersten Jahrzehnt nach seiner Heimkehr veröffentlichte Burckhardt die beiden letzten Bücher, die den Ruhm seines Namens noch weiter trugen, die Kultur der Renaissance in Italien (1860) und die Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur (1867). Seitdem, in dem Menschenalter, das ihm noch zu leben beschieden war, hat er nichts mehr drucken lassen. Gerastet hat er darum keineswegs. Sein akademisches Lehramt und daneben die Schulstunden am Gymnasium nahm er mit einem geradezu vorbildlichen idealen Pflichtgefühl wahr. Eine vortreffliche Gesundheit kam ihm dabei zu statten, so dass er bis zum Jahre 1891, wie er nicht ohne Stolz bemerkte, keine einzige Stunde hat auszusetzen brauchen. Daneben lud er sich noch ein ansehnliches Pensum an öffentlichen Vorlesungen vor einem gemischten Publikum der Stadt auf. Der Stoff, den er in all diesen Vorträgen — immer ganz frei sprechend — behandelte, war ein vollkommen universaler. Er umfasste die gesamte politische Geschichte, alle Gebiete der Kultur und Kunstgeschichte und zahlreiche Themata aus der Litteratur. Manches davon, insonderheit die griechische Kulturgeschichte, hat er genauer bearbeitet, sogar für den Druck ins Reine geschrieben, allein er liess es immer wieder im Pulte liegen. Was ihn von der Veröffentlichung zurückhielt, war gewiss zum Teil eine gewisse Scheu vor der Kritik der weitverzweigten Specialgelehrtheit, zum Teil aber auch wohl ein stolzes Gefühl persönlicher Unabhängigkeit, die sich in ihrer Arbeit an keinerlei Zwang etwa durch drängende Verleger binden wollte. „Ein bescheidener Wohlstand hat ihn in der späteren Zeit davor bewahrt, um der Honorare willen schreiben zu müssen und in der Knechtschaft buchhändlerischer Geschäfte zu leben.“ Dies sind seine eigenen Worte. Seine Basler Mitbürger lohnten dem „alten Kebi“, wie sie ihn nannten, seine vielfachen Anregungen durch eine liebevolle Popularität. In Deutschland aber machte er nicht mehr von sich reden. Seine alten Freunde waren bis auf wenige gestorben, und selbst von den Fachgenossen der Kunstgeschichte hatten die meisten ihn nie gesehen. Seine Bücher wurden von den Gelehrten einer jüngeren Generation neu herausgegeben.

Um diese Zeit war es, vor nunmehr neun Jahren, dass der Schreiber dieser Zeilen auf ein Semester nach Basel zog. So oft er damals auch geschwänzt haben mag, von Burkhardt's Kollegien hat er keines versäumt, und mit unauslöschlichen Zügen hat sich seiner Seele das Bild dieses einzigen Mannes eingeprägt: Eine kaum mittelgrosse Gestalt, kräftig gebaut. Der leicht gebeugte Nacken trug einen mächtigen Kopf. Die runde Form des Schädels trat deutlich hervor, da die weissen Haare ganz kurz geschoren waren. In dem ziemlich farblosen Antlitz bedeuteten die Augen wenig. Den charakteristischen Zug gab die grosse gebogene Nase ab, eine Nase, wie sie bei unbedeutenden Menschen überhaupt nicht vorkommt. Ein kurzer

Schnurrbart bedeckte die Oberlippe, das Kinn war durch lang herabhängende Falten mit dem Halse verbunden: in Summa durchaus nicht ein Gelehrtengesicht mit zarten durchgeistigten Zügen, aber ein wuchtiger Charakterkopf, ein Modell für einen jener kühnen Renaissancebildner, für einen Donatello oder Desiderio. Wie ein alter Student hauste Burckhardt damals in ein paar Zimmern, zu denen man durch einen Bäckerladen hinaufstieg. Über dem Reichtum des inneren Lebens hatte er für seine Person die elegante Bequemlichkeit verachten gelernt. Allmorgendlich sah man ihn zur Universität wandern, eine grosse Mappe unterm Arm, welche die Bilder für seine Vorlesungen enthielt. Nichts war bezeichnender als seine Art des Vortrags. Der Schreiber dieses, dem von Springer's glänzenden akademischen Reden noch die Ohren klangen, war anfangs enttäuscht. Denn Burckhardt erschien als die Anspruchslosigkeit selbst. Die Brille in der Hand, vor sich hin oder zum Fenster hinaus schauend, schien er ebenso sehr für sich als für die Hörer zu sprechen, dazu lispelte er ein wenig und geriet bisweilen in ein leichtes Stottern. Und dennoch wurde es ein steigender Genuss ihm zuzuhören. Jeder seiner Sätze verriet die souveräne Beherrschung der Sache und des Ausdrucks. Ein feiner, oft ironisirender Humor klang am häufigsten an, so wenn er auf das „gemein-heroische“ der Nachahmer Michelangelo's zu sprechen kam. Beim Zeus von Otricoli fragte er sich, was für einen prachtvollen Bariton der wohl gehabt haben müsse. Redete er dann aber von Dingen und Menschen, die er am meisten bewunderte, etwa vom Innenraum des Pantheon, von Raffael oder von Rubens grosser Seele, dann sprach er mit leiser Stimme schlichte und schöne Worte, die uns viel unmittelbarer packten, als das tönendste Pathos es je vermocht hätte. Denn man fühlte in ihm jene ehrliche Begeisterung glühen, die keiner Kunstmittel bedarf, um Begeisterung zu wecken.

So trefflich Jakob Burckhardt auch reden konnte, so hat er doch noch viel besser geschrieben. Erst in der Abgeschiedenheit der Studirstube konnte er die ganze Feinheit seines Formgefühls entfalten. Die Befangenheit, die ihn in der Gesellschaft vieler und namentlich fremder Menschen leicht befiel, war von ihm genommen, und er äusserte sich mit jener unvergleichlichen anmutigen Frische, die jeden Leser bezaubern muss. Jede seiner vier grossen Schriften ist ein Meisterwerk, das sich über die engen Kreise der Gelehrtenwelt an alle Gebildeten deutscher Zunge wendet. Dass seine Bücher nicht noch dankbarer aufgenommen wurden, nicht noch weit mehr Auflagen erlebten — die Zeit Constantins des Grossen hat es nur auf deren zwei gebracht —, muss uns beschämen. Taine ist in Frankreich, Ruskin in England weit populärer geworden als Burckhardt bei uns. Was soll man vollends davon denken, wenn man in vielen Bücherschränken, in denen Burckhardt fehlt, ein Halbdutzend der Lübkeschen Handbücher findet, die man doch, gelinde gesagt, nicht ohne Pein durchlesen kann? Man muss sich mit der Erwägung bescheiden, dass Burckhardt vielleicht zu viel Gedanken niedergeschrieben habe, denn das Publikum mag nicht einmal vieles nachdenken, was ein anderer ihm vorgedacht hat.

Die Fachgelehrten haben allerdings den alten Burckhardt immer einmütig gerühmt, indessen — Lessing möge mir die Travestie verzeihen, wenn ich meine, dass es von ihnen heisst: Wer würde nicht den Burckhardt loben, doch wird ihn jeder lesen? Nein. Bei manchen von ihnen verbarg sich mühsam hinter der respektvollen Miene eine gewisse Geringschätzung. Solch einer, der tagaus, tagein seinen eng umgrenzten Acker bestellte, glaubte am Ende den Alten meistern zu können, der in jenem kleinen Bezirk nicht so genau Bescheid wusste. Im Grunde genommen war das allerdings die begreifliche Vergeltung für die Geringschätzung, die Burckhardt im geheimen den Specialgelehrten widmete, den „Attribuzlern“, wie er sagte. Auch er hatte viel gesehen und setzte seine Studienreisen fort, bis Altersschwäche und Krankheit ihn lahm legten. Ja, manches hatte er sich in den früheren Zeiten des langsamen Reisens wohl noch liebevoller eingeprägt, als man es heutzutage thut, wo die Genauigkeit der Photographie manchmal die Genauigkeit der eigenen Betrachtung ersetzen muss. Immerhin aber hat Burckhardt das Einzelne nur in Beziehung auf das Ganze betrachtet. Und wenn er einmal aus einer Reihe von litterarischen oder künstlerischen Produkten die wesentlichen Züge ihrer Art herausbekommen hatte, so war er innerlich mit ihnen fertig. Ganz fern lag es ihm, durch unablässige Weiterbetrachtung der gleichen Species sich jene Kennerschaft zu erwerben, auf die wir heute so stolz sind. Dies erfordert nur einen guten Blick und Fleiss; Burckhardt aber hatte von der Vorsehung ein grösseres Pfund erhalten und benützte es um höheren Zielen zuzustreben. Aus tausend toten Brocken den Geist einer vergangenen Zeit zu beschwören, eine grosse Persönlichkeit oder einen Abschnitt aus dem Leben eines ganzen Volkes uns anschaulich zu schildern, das war immer die edelste Aufgabe historischer Arbeit, und das ist auch die Buckhardt's gewesen, seitdem er seine Lehr- und Wanderjahre hinter sich hatte. Hierzu bedarf es freilich ausser kritischer Emsigkeit auch der Phantasie und der Kraft zu bilden, denn hier wird Wissenschaft zur Kunst. Und eine Künstlerseele ist Jakob Burckhardt in der That gewesen. Wer ihn nur als Gelehrten beurteilt, der wird ihm nimmermehr gerecht werden. Bei seiner Darstellung mochte er sich nicht an die strenge Zeitfolge binden. Vielmehr gliederte er seinen Stoff systematisch und zwar mit solcher Kunst,



Jakob Burckhardt.
Nach einer Zeichnung von Hans Lendorff.

dass es beispielsweise schon eine ästhetische Freude ist, in seiner Kultur der Renaissance die Reihenfolge der Kapitelüberschriften durchzulesen. Weil ihn nun bei seiner Gruppirung der Gegenstände eine wahrhaft geniale Intuition leitete, die durch keinerlei Voreingenommenheit beirrt wurde, so ist er nirgends in einen jener Grundirrtümer verfallen, die z. B. bei ähnlicher Methode dem berühmten obengenannten Taine und Ruskin so mannigfach begegnet sind. Daher ist das Merkwürdige möglich geworden, dass die fortschreitende Specialforschung an den Werken Burckhardt's nur zu ergänzen fand, ohne ihre leitenden Gedanken verändern zu müssen. Ja, sowohl bei der Kultur der Renaissance wie beim Cicerone hat die Berichtigung vieler kleiner Fehler und die Hinzufügung vieler thatsächlicher Notizen den Nachteil gehabt, die ursprüngliche Frische des Werkes zu beeinträchtigen, so dass neben den gelehrten reich kommentirten letzten Ausgaben die ersten einen neuen Wert gewinnen.

Noch in einer andern Beziehung bewies Burckhardt seine Künstlernatur. Ihm fehlte der Beruf zum Recensenten. Er war zum Produziren geboren, wobei es ganz gleichgültig ist, ob seine Produkte nun Bücher oder Vorträge waren. Dagegen hatte er durchaus kein Organ für den Spürsinn, der den Fehlern des Nächsten aufpasst und dem sich nur zu oft hämische Schadenfreude gesellt. Vielmehr sah er seinen Kollegen mit einer heiteren Gelassenheit zu, welche diesen selbst vielleicht am wunderbarsten erschien. Was ihm gefiel, begrüsste er mit Freuden und gern liess er sich belehren, auch von jungen Leuten. Briefliche und mündliche Äusserungen bis in seine letzten Jahre sind Zeugnis dessen. Wenn ihm aber etwas missfiel, so liess er es lieber liegen und schwieg, als dass er schalt.

Burckhardt stand als Mensch so hoch, dass er selbst einer der würdigsten Repräsentanten der Kultur seiner Zeit war. Seine Schriften haben daher für uns noch einen besonderen Wert als Teile seines persönlichen Bekenntnisses. Gleich seine „Zeit Constantins des Grossen“ ist in dieser Beziehung ungemein lehrreich. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, dass seine Sympathien, wo es sich um Altertum handelte, immer nur den Zeiten ungetrübten Glanzes angehört haben. Die verworrenen Zeitläufte, in denen diese Grösse in Stücke ging, mussten ihn mit Wehmut erfüllen. Zugleich aber ist es wohl begreiflich, dass es seinen Forschersinn mächtig reizte, den Hauptursachen dieses furchtbaren Zersetzungsprozesses nachzugehen. Dazu kam als ein versöhnendes Moment in dem traurigen Zeitbilde die rein menschliche Grösse der beiden letzten Heldengestalten des Altertums, Diocletians und Constantins. In der Bewunderung der grossen Individualität als solcher, die Burckhardt hier an den Tag legte, offenbarte er sich als den ästhetisch empfindenden Menschen im modernsten Sinne. Sein Buch hätte vielleicht mit noch grösserem Recht das Zeitalter Diocletians betitelt werden können, denn dessen gewaltige Charaktergrösse hatte es ihm angethan. Hier, wo die Versuchung heuchlerischer Geschichtsfälschung oder auch nur die Gefahr der unabsichtlich befangenen Darstellung überall sehr nahe liegt, erscheint das freimütige Urteil Burckhardt's im hellsten Lichte. Seine ganzen Sympathien gehören Diocletian trotz der Christenverfolgung, für Constantin hat er nur eine sehr bedingte Bewunderung, und die tiefste Verachtung für dessen frommen Historiker Eusebius von Cäsarea, den „widerlichsten aller Lobredner“, wie er ihn nennt. Die christliche Kirche der constantinischen Zeit ist ihm mindestens verdächtig. Dabei war Burckhardt keineswegs irreligiös und sprach noch in seinen letzten Lebenszeiten schöne Worte des Glaubens „an eine Unvergänglichkeit“, die nicht so klingen, als ob die Todesangst sie ihm ausgepresst hätte.

Die drei anderen Hauptwerke, die Burckhardts Namen tragen, sind Denkmäler seiner Bewunderung Italiens. „Haec est Italia diis sacra“ lautet die begeisterte und stolze Widmung, die er über seinen Cicerone schrieb. Und als er so schrieb, fand er für diese Stimmung im deutschen Publikum einen lauteren Widerhall als heute, wo die schwärmerische Vorliebe für die italienische Kunst trotz aller politischen Freund-

schaft sehr abgenommen hat. Wirklich ist Burckhardt nicht mehr modern, wenn er die allerhöchste Verehrung Raffael zu Füssen legt. Ob er sich dabei im Irrtum befindet, ist eine andere Sache. Bezeichnend ist seine Abneigung gegen Michelangelo und Correggio. Mehr noch als das Gewaltsame oder das Sentimentale scheint ihn eine gewisse innere Unwahrheit abgestossen zu haben, die er bei jenen beiden zu empfinden meinte. Der Cicerone, der das Ergebnis von im ganzen genommen etwa zweijährigen Reiseeindrücken war, wollte nur anregen, nicht aber ein kunsttopographisches Handbuch sein. Die Ehrlichkeit der tiefen Empfindung, die das Ganze durchdrang, wog dabei vollkommen auf, was der vollständigen Kenntnis der Denkmäler abging. Man braucht zum Beispiel keine Vorliebe für Claude Lorrain zu haben, um doch die wenigen Worte ergreifend und wahr zu finden, mit denen Burckhardt ihn beurteilt.

Die Kultur der Renaissance in Italien wird immer ein ruhmwürdiges Muster bleiben für die künstlerische Behandlung eines historischen Themas, die doch von dem reinsten wissenschaftlichen Ernst durchdrungen ist. Die umfassende Schilderung des Geisteslebens dieser grossen Zeit wird überall belebt durch das Eingehen auf zahllose Individualitäten, von den Bemerkungen über den Charakter Friedrichs II. an bis zu dem Glaubensbekenntnis des Florentiner Armensünders Boscoli. Meist wird nur ein ganz kurzes Streiflicht auf die Personen geworfen, immer aber scheint dadurch ihr innerstes Wesen beleuchtet zu werden. Burckhardt's Art cum grano salis zu verstehende Schlagworte zu gebrauchen ist dabei für die einen ebenso anziehend wie für die anderen, die pedantischeren Gemüter, ärgerlich. Historiker haben sich z. B. sehr darüber ereifert, dass Burckhardt Kaiser Friedrich II. den „ersten modernen Menschen auf dem Thron" genannt habe. Als ob er es nicht selbst am besten gewusst hätte, in wie weit der grosse Kaiser der Sohn seiner Zeit und ihrer Anschauungsweise gewesen ist. — Dass Burckhardt für unsere Auffassung der modernen Kultur epochemachend geworden ist durch die Bedeutung, die er der Entwicklung der selbstbewussten Individualität zuweist — das wissen alle, die nur oberflächliche Kunde von der Geschichte des Geisteslebens haben. Die Kunst hatte er in diesem Falle von der Betrachtung ausgeschlossen, gewiss weil er so viel darüber zu sagen hatte, dass er fürchtete, es in dem geschlossenen Rahmen seines Buches nicht unterbringen zu können, ohne dessen Einheit zu gefährden. Besondere Werke sollten hier die „Kultur der Renaissance" ergänzen. Indessen ist nur der Teil davon erschienen, der die Architektur behandelt. Lübke hat das Buch der Serie von Werken einverleibt, in welche die Kugler'sche Geschichte der Baukunst ausgewachsen war. Mit seinem konzentrirten Gedankenreichtum und der geistvollen Gruppirung seines Stoffes nimmt sich Burckhardt's Arbeit hier aus wie eine Perle in einem Haufen Häckerling. Die Zustimmung der Architekten zu seiner Darstellung erfüllte den Autor mit gerechtem Stolze.

Zum Schlusse dieser Betrachtung sei noch des Burckhardt'schen Stiles gedacht. Er hat sich durch seine Art der litterarischen Darstellung den Anspruch auf einen Platz in der deutschen Litteraturgeschichte erworben. Korrekt war er freilich nicht. Diese Tugend der Minderbegabten hat er in keiner Beziehung besessen. Wustmann würde auch bei ihm einige Sprachdummheiten zu rügen haben, sogar die Anwendung von „teilweise" und „ausnahmsweise" in der Form des Adjektivs. Indessen, welches Formgefühl hat Burckhardt auch hier offenbart! Er spricht in kurzen Sätzen, ohne ein Wort zu verschwenden, zugleich vornehm und anschaulich. Niemals gerät er in pathetischen Überschwang, zuweilen aber erhebt er sich zu einer edlen Würde des Ausdrucks, vor der jede Kritik verstummt. Eine solche Sprache ist die unmittelbarste Äusserung einer reifen und reichen Persönlichkeit. Sie zu vernehmen ist eine reine Freude, denn „höchstes Glück der Erdenkinder sei nur die Persönlichkeit".

EMIL JAKOB SCHINDLER

VON *HARTWIG FISCHEL*



Emil Jakob Schindler; nach einer Photographie.

Als ein warmer Freund der Natur, mit Herz und Geist ihr zugethan, war Jakob Emil Schindler wie wenig andere zur Landschaftsmalerei prädestinirt. Vertraut mit Baum und Strauch, mit Weg und Steg, mit allem Lebendigen, das ihn umgab, ward er nur dann so recht seines Lebens froh, wenn er der Natur gegenüber stand, in ihr sich verlieren konnte. Da wurden in seinem Innern Stimmen lebendig, die ihn zum Schaffen drängten; das Geschaute wurde zum Bilde, das Empfundene wurde zur Dichtung.

In Schindler verbanden sich in glücklicher Form verschiedene künstlerische Begabungen. Ein feines musikalisches Talent, eine lyrisch-poetische Veranlagung wurden ergänzt durch eine seltene Empfindung für die malerische Erscheinungswelt und eine überraschende Fertigkeit, das Geschaute mit Stift und Pinsel wiederzugeben. So mannigfaltig die Richtungen waren, in welchen Schindler sich bewegte, bis er nach langem Ringen zur Höhe seines Schaffens gelangte — immer war es eine Stimmungswelt von poetischem Reiz, in die er uns einführte.

Vom 27. April 1842, dem Tage seiner Geburt bis zum 9. August 1892, dem Tage seines unerwartet eingetretenen Todes, giebt Schindlers Lebensweg das Bild einer stetig ansteigenden Entwicklung. Die Landschaftsschule Zimmermanns an der Wiener Akademie war die erste Prüfungsstelle für sein Talent. Unter vielen hervorragenden Kollegen, wie Jettel, Ribarz, Russ und Lichtenfels fiel Schindler durch seine eigenartige Begabung auf. Er war der „Lust zu fabuliren“ mit dem Stift in einem Cyklus von Bleistiftzeichnungen zu Zedlitz' „Waldfräulein“ gefolgt, die seinen Namen rasch bekannt machten. Eine Folge von Kartons, für eine Wanddekoration bestimmt, und ein Bild: „Waldfräuleins Geburt“ (jetzt in der akademischen Galerie in Wien) entstammen demselben Stoffgebiet.

Einige andere Erstlingswerke wie „Die Waldschmiede“, „Der Kuss im Walde“ schliessen sich diesen Arbeiten an. Was er damals wollte, können wir aus seinem Tagebuch ersehen; er schreibt:

„Werde ich erreichen, was mir als verführerisches Ziel vor der Seele schwebt, wird es mir möglich sein, meine künstlerischen Absichten, die ich nicht anders als einen poetischen Realismus nennen kann, auszuführen? Eine unbeschreibliche Angst beschleicht mich bei solchen Zweifeln“, und an anderer Stelle: „Ja die Natur ist das Heiligste, ich glaube, dass ich mehr als andere ein Etwas in ihr empfinde, das auch eine Art von Religion ist; deshalb bin ich Maler geworden, deshalb ist es das grösste Glück für mich, dass ich es wurde. Wenn ich des Augenblicks gedenke, da der Entschluss hiezu in mir reifte, des Augenblicks, in dem die Natur selbst ein Festkleid trug, der Thau an Halmen und Blättern zitterte, der Himmel rein und goldblau schien, duftige Nebel vor der Sonne flatterten, die hohen Fichten im Walde die einzig wahre Kirche über mir bildeten, kleine Vögel jubelnde Dankestöne zum Himmel sendeten, die Wunder der Schöpfung so recht lebendig waren um mich her, da fühlte ich alle Zweifel von mir abgeschüttelt — einen Augenblick später aber sagte ich mir, das Talent ist mehr und etwas viel Höheres als die blosse Liebe zur Natur; soll ich es trotzdem wagen? Ja! ich will es, will alle Furcht niederdrücken, will ins volle Leben dringen, unaufhaltsam vorwärts.“ —

Es war ein harter Kampf, den Schindler unternahm, gegen die äusseren Schwierigkeiten einer selbständigen Existenz, gegen die nächste Umgebung, welche ihn nicht verstand, gegen Tradition und Vorurteile, die sich seiner Auffassung der Kunst entgegenstemmten und endlich gegen sich selbst, um sich die strenge Durchführung jenes Programmes abzuringen, welches so klar und doch so schwer erfüllbar vor seinen Augen stand.

Nach der ersten, mehr verträumten Studienzeit folgte eine Epoche steten Suchens und Wanderns. Zimmermann pflegte seine Schüler in die „Ramsau“ bei Berchtesgaden und an den Chiemsee in Bayern zu führen und zahlreiche Studien Schindlers mit spitzem Stift oder Ölfarbe, kleine Bilder und Bildversuche, die beinahe an Waldmüllers Art, die Natur zu sehen, erinnern, sind aus jener Zeit erhalten. Vieles aber ist später von des Künstlers eigener Hand zerstört worden. Nicht die grosse überwältigende Alpennatur, nicht die dramatischen Naturvorgänge, wie sie Zimmermann liebte, waren dazu geschaffen, seinen Empfindungen Form und Farbe zu leihen. Ein natürlicher Instinkt führte ihn zu intimeren Problemen. — Die nächste Umgebung Wiens, seine vertrauten Wege in Perchtoldsdorf, Hütteldorf, im Prater brachten ihm die Studienplätze, die er sich selbst zu suchen begann. Und wo er malte, lebte er auch. Die Donaugegenden, besonders die alten Kaisermühlen, Fischamend, Regelsbrunn regten sein feines Tongefühl an. Hier gab der Nebel und Wasserdunst, der im Frühling und Herbst seine silbergrauen Schleier über die Erde breitete, den zarten Grundton, auf dem die kecken Sonnenblitze, das erste Grün, das letzte herbstliche Rot so reizvoll wirkten. Schlanke Birken mit weissen Stämmen und Silberpappeln liebte er besonders; das grüne Wasser der Pratersümpfe, das graue, glitzernde Wellenspiel der Donau suchte er immer wieder. Was waren ihm die physischen Entbehrungen eines monatelangen Lebens unter armen Fischern und Schiffern, wenn er die Genüsse einer stimmungsvollen Natur dafür eintauschen konnte.

In dieser Zeit begann Schindler als eigenartige künstlerische Erscheinung Geltung zu erlangen; vom Prater, von der Donaugegend holte er sich die Motive zu einer Reihe feiner und selbständiger Arbeiten. Das „Heustadelwasser“ (heute im Besitz des Frankfurter Kunstvereins), „Aus dem Prater“ (Berliner Nationalgalerie) waren solche Bilder. Der „Abend“ trug ihm die erste Medaille ein (1878, Carl Ludwig-Medaille). Mit dem Erfolg kamen die ersten Gefahren. Schindler war im Grunde ein lebensfroher Geselle. Selbst anregend und belebend für jeden, der ihm nahe kam. Die Wintermonate brachten ihm darum auch oft zu viel gesellschaftliches Leben. Schauspielerische Begabung, eine sympathische Stimme und ein hübsches Talent für den Liedergesang, das ihn zu einem vielbegehrten Schubert-Sänger machte, konnten in der geselligen Zeit der ersten siebziger Jahre nicht unbenutzt im Stillen blühen. Makart wurde auf Schindler aufmerksam, zog ihn zu sich und schloss sich an ihn an. Das führte Schindler zu einem Leben auf grossem Fuss, dem seine bescheidenen finanziellen Hilfsquellen nicht gewachsen waren. Wohl hatte er sich schon ein eigentümliches Schaffensgebiet erobert, künstlerische Anerkennungen von Wert erhalten; aber grosse finanzielle Erfolge hatte er nicht errungen. Seiner feinen, intimen Kunst blieb der Markt verschlossen. Solche Verhältnisse mussten drohende Wolken über ihn heraufbeschwören. Wenig konnten da sein unermüdlicher Stift, seine reizvolle Feder nützen, die er in den Dienst illustrirter Journale stellte. Der Gegensatz einer hungrigen Seele, einer schaffensfreudigen, impulsiven, künstlerischen Natur zu dem Mangel an Unterstützung und Befriedigung von aussen war zu schroff. Da wurde ihm eine unerwartete Hilfe zu teil, die am besten für seinen inneren Wert spricht. Eine tiefe leidenschaftliche Neigung zu einer jungen vielversprechenden und vielumworbenen Sängerin führte zur Ehe (1878). Entbehrungen, eine schier unerträgliche Vermehrung der drückenden Lebenssorgen waren zwar die ersten fast unmittelbaren Folgen dieses Ereignisses. Aber die klare Einsicht in seine Lage, die praktische, fürsorgliche, kluge Lebensführung seiner Frau brachten Schindler allmählich auf den Weg der Gesundung. In verschiedenem Sinn könnte da von Gesundung gesprochen werden, denn auch eine künstlerische Abrechnung hatte Schindler zu halten. Seine Sturm- und Drangperiode hatte lange gedauert und zu vielen gewagten Experimenten geführt. Obwohl in seinen Praterbildern schon ein unendlich glücklicher und individueller Zug liegt, welcher diese Werke zu hervorragenden Leistungen stempelt, geriet Schindler gleichzeitig oft auf andere Wege. Eine Reise nach Dalmatien führte ihn in die warme, sonnige Stimmungswelt des Südens und zu Bildern, in denen eine verfallene aber grossartige Architektur und Gartenkunst in Gegensatz zu einer überwuchernden tropischen Vegetation tritt. Es war der Beginn zur Verarbeitung eigenartiger, grosser Probleme, die er später zwar wieder aufnehmen durfte, damals aber nicht weiter verfolgen konnte. Eine nächste Reise führte ihn nach Holland; grossartige Luftvorgänge, düstere schwere Tonwirkungen, der tiefe, melancholische Zauber der alten holländischen Kunst drücken sich in den Werken aus, welche während und nach dieser Reise entstanden. Lange sah er noch in unserer Natur holländische Bilder. Er hatte sich so in die Weise der alten Meister gefunden, dass sie oft zu deutlich aus seinen Arbeiten sprachen. Auch die grossen Franzosen der dreissiger Jahre Couture, Rousseau, Daubigny, Troyon, Millet wirkten mächtig auf ihn und bildeten lange

Zeit die Gradmesser für seine eigenen Arbeiten. Einen Couture hatte er durch Monate in seinem Atelier stehen, um sich durch seine fein abgewogene Tonskala beeinflussen zu lassen. Mitunter war es auch geradezu das unabweisbare Bedürfnis nach den notwendigsten Subsistenzmitteln, welches den so gewissenhaften und empfindlichen Künstler zu Arbeiten drängte, die er selbst am liebsten sofort zerstört hätte. So wurde er manchmal an sich selbst irre. Immer war es wieder die erquickende, fesselnde Wirkung der heimatlichen Landschaft, so arm an grossen Vorgängen, so schwierig sie auch zu fassen war, welche Schindler zu seiner eigenen Natur zurückführte, welche ihn sich selbst finden lehrte, und schliesslich war es das glückliche, abgeschlossene Leben in der Familie, welches seine Kräfte sammeln half, welches seiner Thätigkeit den festen Boden gab. Selbst die besten Arbeiten aus Schindlers Praterzeit, wie die „Entenjagd im Prater“, die feine Strasse aus „Regelsbrunn“, welche Schindler den „Reichel-Preis“ eintrug, der „Mühlenteich aus Fischamend“ stehen noch im Banne der alten Meister. Es liegt in ihnen noch etwas von jener schönen warmen Tonskala, die in die Natur hineingesehen, hineinempfunden ist, wenn auch mit hoher künstlerischer Vollendung. Schindler war stets bemüht, sich davon zu befreien; er steuerte naturgemäss auf einen gesunden Pleinairismus los, auf jenes „Nachfühlen, Nachbilden des Sonnenlichtes“, das im Grunde zwar nur eine Erweiterung für das künstlerische Programm der alten Meister bilden konnte, in seinem Kern aber doch eine wesentlich moderne Errungenschaft ist. Schindler sagte selbst folgendes über diese Frage:

„Die grossen Talente, die sich des Tageslichtes annahmen, Bastien Lepage an erster Stelle, sind den Spuren eines Paolo Veronese und denen anderer gefolgt. Der Schritt weiter war der Wunsch, nicht nur des Tages Helligkeit zu malen, sondern auch Glanz und Farbe des wirklichen Sonnenlichtes, gehoben durch die lichtdurchtränkten lokalfarbigen Schatten. Für diese Aufgabe reichte in erster Linie die Palette der Alten nicht aus, ebenso wenig wie irgend eine bisher bekannte Technik hiefür zu verwenden ist.“

Schritt für Schritt, vor der Natur selbst, errang sich der Künstler jene Unmittelbarkeit und Wahrheit, die seine reifste Zeit auszeichnen, die den poetischen Gehalt seiner Werke und die feinste Beobachtung der Erscheinungswelt gleichzeitig zur Wirkung bringen. Seine Wanderungen an der Donau brachten Schindler auch nach „Weissenkirchen“, wo eine kleine Reihe intimer und besonders liebenswürdiger Bilder entstand. Dort fand er die Bauerngärten, Stillleben im Freien, so recht geschaffen, um im Sonnenlicht zu schwelgen. Hier kam ihm die hohe zeichnerische Fertigkeit zu statten, welche schon seine frühesten Arbeiten zeigen. Seine Radir-Versuche, seine Bleistift-Skizzen bewältigten das reichste, verwirrendste Detail mit Anmut und Vollendung. In seinen Bauerngärten gelang ihm mit der Farbe ein gleiches, ohne dass ihr



E. J. Schindler: Hafen von Ragusa.
Ansicht der Stadt vom Meere aus gesehen bei Abendstimmung im Dezember.

malerischer Reiz beeinträchtigt worden wäre. Sie bildeten mit die Veranlassung, dass er wieder im Gebirge zu malen begann. Bei einem längeren Aufenthalt in Goisern brachte er es zu stande, seine nächste Umgebung malerisch zu verwerten, ohne Gebirgsbilder zu malen. Wie Schindler über die früher so verbreitete Gebirgsmalerei dachte, sagen seine folgende Worte: „Wenn ich eine Schule hätte, würde ich die Reise in die Berge obligatorisch für meine Schüler machen, damit die im Laufe des Winters vergeudete Nervensubstanz sich erneue, und damit ich Gelegenheit hätte, jenigen der Ebene nähert; das Blau ist dann aufgehoben, und die Luft ist so lichtdurchzittert, dass der Begriff der fernen Berge zu existiren aufhört. Das zu porträtirende Gebirge wäre dann mit einer zu porträtirenden schönen Frau vergleichbar, die man nur malen darf, wenn sie nicht zu Hause ist. Alles dies betrifft nur die sogenannten schönen Tage. Wenn der Regen fällt, die silbertönigen Wolken über die nun tiefschwarzen Waldmassen hinziehen, wenn die Felsen nass und glänzend werden, die Lokaltöne bis zur höchsten Kraft sich steigern, die Bergriesen traum-



E. J. Schindler: Garten im Pfarrhause von Weissenkirchen an der Donau.

immer wieder zu sagen, dass und warum es zu allen Zeiten unmöglich war und ist, das Gebirge zu malen" . . . „Das Gebirgsbild wirkt in den Ausstellungs- und halbwegs gestimmten Wohnräumen ungefähr ebenso, wie die Gebirgstracht auf einem städtischen Bahnhof, unwahr, lächerlich, selbstbewusst." Was er jedoch von der Vedute, von der Gebirgsansicht sagte, galt darum nicht für die Vorgänge innerhalb des grossen Rahmens. Auch für ihn barg das Gebirge hohe malerische Reize. „Am hohen Mittag, sagte er, kann es mitunter sehr schön werden, aber nur dann, wenn sich die Skala des Gebirgsbildes der- haft umwoben, nur zu ahnen sind, oder zu finsteren Giganten werden, wenn die Wasser sich trüben und wild und drohend ihr Bett überschäumen, oder mit einem anderen Worte, wenn der Gebirgsmaler im Wirtshaus sitzt — dann kann es sogar klassisch werden." Eine alte Hammerschmiede, an einem Gebirgsbach, später der grossartige Waldbachstrubb, gaben ihm Gelegenheit, diese Ansichten durch seine Werke zu bekräftigen. Die Pinakothek in München besitzt eine „Hammerschmiede", der Kunstverein in Mannheim das Bild „Nach dem Gewitter", der Kaiser von Österreich die „Mühle in Weissenbach" aus dieser Arbeits-

epoche. Mühlen und Schmieden hat Schindler stets mit grosser Liebe verfolgt; in Oberösterreich waren es die Sensenschmiede, die er mit Wort und Stift geschildert; im Salzkammergut hat er diese Anregungen verfolgt und in einer ganzen Reihe mitunter bis zu zu den ernsten grauen Stimmungen gaben, welche das nasse Wetter im Gebirge mit sich bringt.

Das war der Sommer. Frühjahr und Herbst galt der Umgebung Wiens in engerem und weiterem Umkreis. Die Gegend von Lundenburg, die Thaja mit ihrem



E. J. Schindler: Waldbach.

dramatischer Wirkung sich steigernder Bilder verarbeitet.

Beim Sonnenschein waren es wieder die Gemüsegärten, welche ihn fesseln und beschäftigen konnten. Selbst ein grosser Gartenfreund, zog er sich seinen Mohn und seine Nelken, die Sonnenblumen und Georginen, die in seinen Bildern wieder erscheinen. Da wusste er dann einen Lichtzauber, eine Farbenpoesie zu entwickeln, die das schönste Gegengewicht

gelben Wasser, die Bauerndörfer mit ihren Obstgärten im Frühlingsschmuck lockten ihn hinaus, sobald das erste Grün den Boden färbte. Während ihn auf der einen Seite die von Blütenschnee bedeckten Obstbäume mit der noch wenig farbigen Umgebung zur Lösung der feinsten und schwierigsten Stimmungsprobleme führten (wie bei dem „Mährischen Bauernhof“ der akademischen Galerie in Wien), brachten die oft grossartigen Luftvorgänge über den Niederungen

der March, verwandt mit jenen, die Schindler in Holland suchte, Kraft und Grösse in seine Bilder („Aufsteigendes Gewitter“ im Besitze des Fürsten Liechtenstein zu Wien).

In Goisern hatte Schindler den Reiz eines intimen Familienlebens auf dem Lande genossen. Es drängte ihn lange dazu, einen Ort zu suchen, nicht allzuweit von der Residenz, der ihn länger in der Natur beschäftigen konnte, als es das Gebirge möglich machte. Da fand er auf halbem Wege zwischen Tulln und Neulengbach das Schlösschen Plankenberg, das für sein ferneres Leben von Bedeutung werden sollte. Ein altes, aber unendlich wohnlich angelegtes Haus bot ihm alle Räume, deren er zum Leben und zur Arbeit nötig hatte, in einer Form, wie er sie sich nicht anregender wünschen konnte. Ein alter Park gab seiner Neigung, den Gärtner zu spielen und dabei dem künstlerischen Auge stets neue Genüsse zu verschaffen, reichlich Gelegenheit zur Bethätigung. Die Umgebung war zum Schlendern einladend, er wusste sie auch für die Kunst zu nutzen. Wer so wie er überall dort malen konnte, wo er gerade war, dem wurde es nicht schwer, in den Auen der Tulln, im eigenen Park, in den Gehöften der Bauern und endlich auf der pappelbesäumten Reichsstrasse seine Motive zu finden. Wie ihn die kalten Stimmungen, die ihn im Gebirge umgaben, endlich ganz von der „braunen Seligkeit“ der altertümelnden Richtung befreiten, so trug die theoretische Perspektive,



E. J. Schindler: Birkenwäldchen im Frühling.

welche er seine Schüler treiben liess, und die Beschäftigung mit der Photographie, in der er selbst zu experimentiren liebte, dazu bei, das Skelett seiner Bilder zu kräftigen. Wie er über diesen letzten Gegenstand dachte, sagte er mit folgenden Worten: „Was die Maler vom Lichtbilde verlangen, das ist entweder Erleichterung im Aufsammeln von Materialien oder Aufschluss in Bezug auf Bewegungen, die sich durch die Raschheit, mit der sie sich abspielen, dem normalen Auge entziehen, oder aber einfach jene heute schon sehr beliebte Art des Studienmalens, bei welcher Hand, Auge, Geist völlig unthätig sind; die Resultate dieser künstlerisch obscönen Anschauung liegen allerdings in einer Reihe von mitunter ganz ausgezeichneten Bildern vor, die ohne in Kontakt, mit unserer Seele zu treten, sich lediglich an unser Auge wenden und von diesem mit raschem Blick für immer abgethan sind. An absoluter Richtigkeit der Formen, der Schatten stehen diese Bilder scheinbar hoch über allem, was die Kunst bisher geleistet hat; an innerer Erbauung, an Eindrucksfähigkeit, an künstlerischer Sprache, an Geben und Nehmen stehen sie abgrundtief unter den schlechtesten bisherigen Kunstperioden.“

Schindlers Streben ging nach der „vollendetsten Ausdrucksfähigkeit in der poetischen Naturparallele“. Nie ist es ein einfacher Naturausschnitt, den er uns bietet; erst wenn die Eindrücke in ihm geruht, sich verdichtet, zusammen krystallisirt hatten, begann er zu malen, um so mit typischen, charakteristischen Schöpfungen den Ausdruck jener innerlichen Erlebnisse zu finden, welche der intimste Kontakt mit der Natur, mit ihrer „Seele“ zur Folge hatte.

Zahlreiche Stimmungsskizzen waren da oft nötig, um einen scheinbar einfachen Naturvorgang festzuhalten, und umgekehrt ist es oft ein räumlich kleiner Fleck Natur, der ihm zu den mannigfaltigsten, von untereinander ganz verschiedenen Werken den Stoff gegeben hat. In Plankenberg wuchs sein Können, so dass es sich mit seinem Wollen deckte. Hier entstanden die reifsten Werke seines Pinsels. Alles, was er in den langen Jahren durch intensive Naturbeobachtung an Kenntnissen gewonnen, hier wurde es fruchtbar verwertet, nach der Breite und Tiefe ergänzt. Alles, was an poetischen Träumen in ihm geschlummert, wollte er nun zur endlichen Gestaltung führen.

Aus dem kleinen Gemüsegarten seiner früheren Epoche wurden grosse Stimmungsbilder voll Sonnenglanz (wie der „September“ im Besitze des Münchener Kunstvereins). Die feinen Mühlenbilder aus dem Hochgebirge führten ihn hier zur „Mühle aus Asperhofen“ (im Besitze des Prinzregenten von Bayern), zur Mühle im Nebel: „Winteranfang“, einem Bild von kraftvoll breiter Wirkung. Die schmalen Waldwege und Schläge aus dem Prater sind verwandt mit den prächtigen Bildern „Aus dem Wienerwalde“ und „Waldstrasse“, die in der Plankenberger Zeit entstanden. Die Anregungen von den Donau-Auen und der Thaja verfolgt er weiter an der Tulln. In den Bildern „Herbst“ und „An der Tulln“ dienen die grünen Ufer dieses kleinen Flüsschens grossen malerischen Aufgaben. Einst hatte er geplant, die zwölf Monate in einem Cyklus malerisch zu behandeln. Prächtige Entwürfe dazu sind vorhanden. Leider ist nur das Bild „Winterende“ (jetzt im Besitze der Pinakothek) vollendet worden, als sich Schindler neuerdings in diese Aufgabe vertiefte.

Auch seine südlichen Erinnerungen lebten wieder auf. Sie wurden so mächtig in ihm, dass er in einer Epoche nervöser Abspannung nach Dalmatien aufbrach. Ragusa fesselte ihn von neuem. Corfu brachte ihm Erholung, aber in malerischer Hinsicht viel Enttäuschungen. In einem Tagebuch, das Schindler in dieser Zeit verfasste, kommt folgende interessante Stelle vor:

„Die Fürsten der Wissenschaft wie die der Feder werden von der thaufrischen, vielleicht etwas herben Weise der Kunstjünger unserer Zeit wenig angezogen und machen, wie es scheint, ihre diesbezüglichen Studien in den Invalidenhäusern der Kunst. Diese sind um so armseliger, je leerer und nichtssagender die Jugend und Kraftperiode der armen Teufel war, die sie bemannen. Diese Studien sind wohl gar nicht anstrengend, aber die Herren dürfen dann nicht thun, als hätten sie ins Leben geschaut.“

Gregorovius machte den Künstlern den Vorwurf, sie gingen nicht nach Corfu, weil die Insel von der Heerstrasse des Reisepublikums zu weit abliege. „Wo zum Teufel leben denn noch die gewissen Vedutisten, die die Brunnentempel der Badeorte mit den obligaten Reitern hunderte von Malen für die Fremden versouvenirten? Ich kenne keine mehr, und wolle es sich der liebenswürdige Verächter gemeldet sein lassen, dass seit Erfindung der Photographie, von ihr hat er doch gewiss vernommen, derartige Dinge kaum mehr verstanden würden. Wolle es sich der kunsterblindete Gelehrte sagen lassen, dass man heute Stimmung malt und weckt, wie noch niemals früher, und dass, seit er sich nicht mehr damit beschäftigt, man überhaupt malt, wo man gerade ist, und dass es ziemlich gleichgültig ist, wo man war, wenn man nur dort die Augen offen hielt und wirklich sah, was man vor sich hatte.“

Die bedeutendste Anregung, die Schindler aus dem Süden brachte, ist in dem herrlichen Stimmungsbild „Thal des Friedens“ (jetzt im Leipziger Museum) festgehalten. Aus diesem wuchs das grosse Bild „Pax“ (jetzt im Besitze der Wiener Hofmuseen) hervor, in welchem Poesie und Natur eng verbunden sind zu einem ergreifenden Kunstwerk. Fortgerissen von seinem Drang zu erzählen, hat sich Schindler in die-

sem Werk merklich von seiner festen Basis entfernt, welche er sonst durch den Kontakt mit der Natur gewann. Er empfand dies lebhaft, als er das Aufsehen erregende Bild nach langer Pause wiedersah. In anderen Arbeiten, welche im Süden und auf Grund der Anregungen in der Heimat entstanden, spielte das Meer eine grosse Rolle. Ruhig, den blauen Aether spiegelnd, tief ernst zur Dämmerungstunde, wenn der Lichterglanz zu erwachen beginnt, aufgeregt von dem Wüten des Scirocco, in allen Phasen, die malerisch zu erreichen sind, wirkte auf ihn die See und so schilderte stration bekundet. Spielend löste er die oft ungünstigen Aufgaben.

Litterarisch war Schindler nie so viel thätig wie damals. Seit langem hatte er sich mit der Absicht getragen, Gedanken über seine Kunst und die Heranbildung von Landschaftsmalern in einem abgeschlossenen Werke niederzulegen. Einzelne Abhandlungen, aus denen wir bereits Bruchstücke citirt haben, gelangten zur Aufzeichnung. Aber er griff auch in die Litteratur des Tages ein. Seit er sich mehr mit den grossen Kunst-Schaustellungen befasste, die er lange



E. J. Schindler: Hafen von Ragusa. Fischerboote bei ruhiger See.

er sie auch in seinen Bildern. Er fühlte, dass er ihr näher kommen müsse und erhoffte einen neuen Aufenthalt im Süden, der ihm leider nicht mehr vergönnt war. Einen der herrlichen Ausblicke auf die Bucht von „Ragusa“ im Abendsonnenschein besitzen die Wiener Hofmuseen; zahlreiche andere Werke dieser Richtung, dekorativ aufgebaut, wie ein Kaminbild für eine Breslauer Kunstfreundin, oder intim, stimmungsvoll wie das „Kloster San Giacomo“, sind in Privathänden.

Auch eine Reihe reizvoller Zeichnungen, für die „Österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“, welche den Band Dalmatien illustriren, entstand auf dieser Fahrt. Schon in den früheren Bänden des Werkes hatte Schindler seine Begabung für die Illu-

Zeit aus innerer Abneigung mied und schliesslich aus praktischen Rücksichten nicht mehr ignoriren konnte, reizte es ihn immer wieder, seine Opposition zum Ausdruck zu bringen. Der Mangel an Kunstverständnis in der grossen Masse und die unglückliche Art, wie man bemüht war, dieses Kunstverständnis durch Ausstellungen zu wecken; dann wieder das unbeachtete Schaffen echter Talente und das überlaute Vordrängen der Oberflächlichkeit geisselte er mit scharfer Kritik und oft mit Humor in einem vielgelesenen Wiener Blatte. Wie unparteiisch er dabei vorging, zeigt eine schonungslose, fast zersetzende Beurteilung seines eigenen Schaffens, die er gelegentlich einer seiner Kollektiv-Ausstellungen brachte. Während er selbst aber

noch immer unzufrieden mit sich und ohne grosse Zukunftsfreudigkeit sein Schaffen überschaute, wurde ihm von öffentlicher Seite endlich jene Anerkennung zu teil, die er um so viel früher verdient hätte. Beweise von künstlerischer Wertschätzung durch Medaillen und andere Auszeichnungen mehrten sich. Aufträge und Ankäufe begannen erfreulicher zu werden. Diese Ereignisse verfehlten nicht ihren Eindruck. Schindler wagte es nun wieder zu hoffen, freier zu atmen, seinen Lieblingsproblemen mit gesteigerter Lebhaftigkeit nahe zu treten. Was er vor hatte, zeigen am besten die Bilder „Nach dem Gewitter“ und „Auf der Landstrasse“. Das Motiv gab eine jener Pappelalleen, die einst das ganze Reich durchzogen und nun im Aussterben begriffen sind. Ein kleines Stück Strasse, ein grosses Stück Luft und ein paar Pyramidenpappeln, die durch den perspektivischen Reiz ihrer Reihung das Ornament des Bildes geben.

Einfach waren die Mittel, wie sie eben nur ein Meister wählen konnte, aber die Wirkung der Werke auf unser Gemüt ist auch so mächtig, wie sie nur selten einem Meister glückt. Noch einige von solchen Erfolgen und Schindler wäre für alle Zukunft nach innen und aussen gesichert gewesen. Da sollte er plötzlich nach kurzer Krankheit dem Schaffen entrissen werden. Auf der ersten Reise, die er ohne grosse materielle Sorgen seiner Erholung allein widmen konnte, hat ihn ein tragisches Geschick für immer ausruhen lassen.

Es sind nun mehr als fünf Jahre seit Schindler's Tode verflossen und die Physiognomie des modernen Kunstlebens hat sich in dieser kurzen Spanne Zeit merklich verändert. Nicht in seiner Heimat, in Österreich, aber überall dort, wo man Anteil an der Bewegung der Modernen nahm und wo man Schindler stets zu schätzen gewusst hatte, wenn er aufgetreten war. Je intensiver diese Bewegung sich entwickelt, je prononcirter das ernste Ringen nach Ausdruck, das aufrichtige Streben nach künstlerischer Wahrheit zu Tage treten, desto mehr wird die abgerundete, eigenartige Individualität Schindlers geschätzt werden. Er ist einer von jenen Seltenen, in denen die gute Tradition vergangener Zeiten weiterlebt, ohne die Erkenntnis der Bedürfnisse einer neuen Zeit zu behindern. Er bewahrte der Vergangenheit sein Herz und stellte seinen Geist in den Dienst der Zukunft. Pietätvolle Liebe und Freundschaft hat dem Meister im Wiener Stadtpark ein würdiges Denkmal errichtet. Es spricht zu seinen Mitbürgern. Die Werke seines Pinsels sind weit zerstreut. Sie sprechen zu jenen, welche die Kunst zu fördern wussten und sie suchten. Schindler ist einer, der diese Mühe königlich belohnt.



DIE MADONNA MIT DEM SCHLEIER VON RAFFAEL

VON *UGO FLERES*

UNTER den im Magazin der Galleria Nazionale aufbewahrten Gemälden stiess ich jüngst auf ein Bild, das mir, trotz der Übermalung, als künstlerisch wertvoll, wie ein Schatten Raffaelischen Stiles erschien. Es stammt aus der Galerie Torlonia, die 1892 an die Regierung abgetreten worden ist. Da es jedoch zur Sammlung Capaldi, die erst später mit der Sammlung Torlonia vereinigt wurde, gehört, ist es im Katalog von Gius. Ant. Guattani aus dem Anfange dieses Jahrhunderts (abgedruckt im zweiten Bande der „Gallerie Nazonali Italiane“) nicht aufgeführt, wohl aber in dem in der Gazzetta Ufficiale vom 10. Mai 1892, der Veröffentlichung des Vertrages zwischen Don Giulio Borghese-Torlonia Duca di Ceri und der italienischen Regierung angefügten Verzeichnisse als Nr. 249 unter der elastischen Bezeichnung: „Schule Raffaels“. Die Tafel misst 0,416 zu 0,531 m.

Auf meinen Wunsch liess der Direktor der Galleria Nazionale Comm. Tadolini das Bild vom Restaurator Herrn Luigi Bartolucci reinigen. Sogleich liess sich feststellen, dass es sich um das Fragment eines Gemäldes handele. Während vorher nur ein auf weissen Linnen liegendes Kind dargestellt war, dessen Profil sich von einem gleichmässig braunen Grunde abhob, wurde nun unter diesem Hintergrunde die Hand und der mittlere Teil einer weiblichen Gestalt sichtbar, und ein Schleier, den sie über dem Kinde hält. Kein Zweifel, wir hatten hier ein Fragment der vielumstrittenen Raffaelischen Komposition der Madonna mit dem Schleier vor uns.

Auf der Rückseite der Tafel liest man: „63 — Capaldi“. Der Name des Malers und Sammlers Capaldi ist bekannt durch andere ähnliche Verstümmelungen, die er, in der besten Absicht, mit vielen anderen Bildern vorgenommen hat. Höchst wahrscheinlich also hatte er vor 35 Jahren entweder das ganze Bild in vollständig ruinirtem Zustande erworben und den am wenigsten beschädigten Teil ausgeschnitten, oder es war nur das Fragment in seine Hände gelangt, das er dann durch Übermalung des Grundes zu einem vollständigen Bilde umgestaltete.

Unter der Übermalung kamen ältere Verkittungen von Abschürfungen am rechten Fuss und an der Hüfte des Kindes und an der rechten Hand der Madonna und eines vertikalen Risses zum Vorschein, die nach Ansicht des Herrn Bartolucci auf eine frühere Restauration schliessen lassen, durch die das Bild die ursprünglichen Velaturen verloren hat. Es ist deshalb wahrscheinlich, dass die Verstümmelung des Bildes vor der Restauration des Capaldi stattgefunden habe, doch lässt sich der Zeitpunkt nicht feststellen. Trotz seines unleugbaren künstlerischen Wertes muss das Bild also lange Zeit nicht allein unbekannt, sondern auch so wenig geschätzt gewesen sein, dass man sich dazu entschliessen konnte, es zu zersägen und zwar ohne die übrigen Teile zu bewahren. So ist das Fragment unter der Bezeichnung „Schule Raffaels“ in das Magazin der Galleria Nazionale gelangt.

Es handelt sich nun darum, die Frage, ob das Fragment vom Originale oder von einer Kopie stammt, durch die stilkritische und historische Betrachtung zu beantworten. Die Technik ist eine eigenartige: eine Untermalung in Tempera, die ihre Vollendung durch Velaturen von Ölfarbe erhalten hat, die aber durch die Restauration entfernt worden sind. Man erkennt die Züge der Zeichnung, und an den Haaren des Kindes sieht man auch die Pinselstriche. Die grosse Freiheit und Breite der Behandlung muss uns dazu veranlassen, die Annahme, dass wir es mit einer Kopie zu thun haben, auszuschliessen, und lässt es jedenfalls als undenkbar erscheinen, dass es sich um eine Fälschung handele.

Die Zeichnung ist von solcher Feinheit, dass sie mit grösster Wahrscheinlichkeit Raffael zugeschrieben werden kann, die Farbe dagegen zeigt, wie Venturi bemerkt hat, eine gewisse Schwäche, eine Neigung zu einem matten Rot, die für Penni charakteristisch ist. Man hätte danach anzunehmen, dass der Meister bei der Ausführung des Gemäldes von diesem, seinem Schüler, unterstützt wurde. Das Gemälde zeigt aber grösstenteils nur noch die Untermalung, ja man sieht sogar hie und da die Umrisse der Zeichnung. Wenn also hier schon in der Untermalung die volle Wirkung

erzielt ist, die der Schüler nur in seinen vollendeten Bildern erreichte, muss man da nicht annehmen, dass das Gemälde von der Hand des Meisters selber herrühre?

Andererseits lässt sich kaum annehmen, dass Raffael die Vorbereitung der „Madonna mit dem Schleier", eines ziemlich kleinen Bildes, das er in der Zeit seiner höchsten Schaffenskraft für einen Kardinalnepoten, für den Altar einer Kirche in Rom auszuführen hatte, einem Schüler anvertraut hätte.

Vasari erzählt uns: „In jener Zeit stellte Raffael den Papst Julius in einem Ölgemälde mit solcher Wahrheit und Lebendigkeit dar, dass der Papst in dem Bilde fast zu leben schien. Dies Werk befindet sich jetzt in S. Maria del Popolo, wo sich auch ein wundervolles Madonnenbild aus derselben Zeit befindet. Es stellt die Geburt Christi dar; die Madonna bedeckt mit einem Schleier das Kind, das im Ausdruck des Gesichtes und in den Formen des Körpers von solcher Schönheit ist, dass man es wirklich für den Sohn Gottes halten kann; nicht weniger schön ist der Kopf der Madonna, deren Gesicht nicht allein die höchste Schönheit zeigt, sondern auch von Freude und Gottesergebenheit beseelt ist. Joseph, ein frommer Greis, betrachtet, mit beiden Händen sich auf einen Stab stützend, nachdenklich und voll Bewunderung den König und die Königin des Himmels. Beide Gemälde werden nur an hohen Festtagen gezeigt."

Die Frage ist nun, ob unser Fragment von dieser Tafel herrührt, die man in S. Maria del Popolo zeigte, und die später „Madonna di Loreto" genannt wurde, oder von einer Kopie, die jedenfalls eine gleichzeitige, auf der Vorzeichnung Raffael's von einem seiner besten Schüler in seiner Werkstätte ausgeführte sein müsste.

Die Madonna mit dem Schleier muss 1512 ausgeführt worden sein, weil die Arbeiten Raffael's für Julius II. im Jahre 1511 beginnen, die Stanza d'Eliodoro, in der der stolze Papst zweimal dargestellt ist, erst im folgenden Jahre gemalt wurde, und andererseits das Bildnis des Papstes, von dem Vasari spricht, und von dem die Darstellungen in der Stanza d'Eliodoro sicher abhängig sind, nicht nach 1512 entstanden



Raffael: Bambino. Fragment einer „Madonna mit dem Schleier". Rom, Galleria Nazionale.



Raffael: Madonna mit dem Schleier; Paris, Louvre.

sein kann, weil Papst Julius II. schon im Februar [illegible] starb.

Passavant kennt eine ganze Reihe von alten Kopien nach Raffael's Gemälde; Vasari erwähnt zwei von Bastiano da San Gallo, eine bei den Erben Ottaviano's de' Medici, die andere bei Filippo dell' Antella, beide in Florenz und beide hier ausser Frage. Unter den von Passavant aufgeführten heben wir hervor: die im Louvre, von Villeroy für die Galerie Filhol gestochen; eine zweite, die 1835 in London versteigert worden ist, von A. L. Romanet und G. Bouillard gestochene; eine dritte, Giulio Romano zugeschrieben und gestochen von J. Richomme; eine vierte, auf die wir noch zurückzukommen haben werden, ist bei d'Agincourt abgebildet; eine fünfte endlich, der Schule Raffael's zugeschrieben, befand sich in der Sammlung des Kardinals Fesch in Rom, und hatte, wie Passavant sagt, in den Fleischtönen etwas ziegelrote Farbe. Von einem anderen Gemälde derselben Sammlung spricht Francesco Longhena in einer Anmerkung zum Quatremère de Quincy, auf derselben Seite, auf der er von der ersten Idee Raffael's zum Motiv des Schleiers handelt: „Dies Bild ist lange Zeit in Paris gewesen und wurde 1823 nach Rom gebracht.“ Es folgt dann eine Anmerkung über die Madonna di Loreto. Offenbar hatte also der sehr sorgfältige Longhena keine Nachricht von einem Gemälde dieses Gegenstandes aus der Sammlung Fesch, das sich damals (1829) in Rom befand. Weiter fügte er hinzu: „Quatremère schreibt mir aus Paris, dass er unterlassen habe, ein Bild, das unter dem Namen der Madonna von Loreto bekannt sei, zu erwähnen. Das Museum in Paris besitze eine schöne Kopie mit einigen Veränderungen. Das Bild, 44 Zoll hoch und 33 Zoll 9 Linien breit, sei in der ersten Manier Raffael's und werde, da es einen schwärzlichen Ton habe, für eine Arbeit Giulio Romanos gehalten.“ Höchst wahrscheinlich ist dies das Gemälde der Sammlung Fesch mit dem ziegelroten Fleischton, der für Giulio charakteristisch ist.

Bevor wir auf die Geschichte des Bildes selbst eingehen, wollen wir andere Angaben über Kopien dieses merkwürdigen und rätselhaften Gemäldes aus der Raffael-Litteratur zusammenstellen. Nach Passavant führen wir die Stiche nach dem Bilde auf: Von Michele Luchesi (1553) in Fol. gegenseitig; Giorgio Ghisi (1575, die späteren Drucke von 1602) Bartsch XV, p. 385 n. 5; Unbekannter Stecher, gegenseitig, 27×22 cm; Paulus Caronni, nach Zeichnung von Longhi, schwacher Stich in 4°; Landon n. 147. Passavant führt noch eine durchpunktirte Silberstiftzeichnung mit weissen Lichtern, oben rund, in der Accademia die Belle Arti in Venedig an.

In einer Anmerkung zur Beschreibung der Madonna mit dem Diadem in Quatremère de Quincy's Buche sagt Fr. Longhena: „Es giebt verschiedene Bilder desselben Gegenstandes, mit mehr oder weniger Abweichungen, die von ihren Besitzern für Originalbilder Raffael's erklärt werden.“ Er fährt dann fort: „Braun beschreibt bei Gelegenheit der Madonnen aus dem Besitze des Herzogs von Orléans, die nach England kamen, eine Madonna, die im Begriffe steht, den Schleier von dem schlafenden Kinde zu lüften, das sich zu bemühen scheint, ihr dabei zu helfen, während Joseph auf seinen Stab gestützt es betrachtet.“ Es ist das von Romanet gestochene Bild, von dem Passavant spricht. Merkwürdig genug ist es, dass er das Kind schlafend nennt, während es doch der Mutter zu helfen scheint, den Schleier zu lüften! Von Longhena erfahren wir ausserdem noch, dass Braun auch noch von einer ähnlichen Komposition spricht, „die in Paris unter Nr. 1131 als eine Kopie angeführt wird, die dem Originale nichts nachgebe, das sich, wie er sagt, dort bei einem Bilderhändler befinde; gestochen von Fr. Poilly und Jacob Frey.“ Am Schlusse des Buches veröffentlicht er einen Brief des Malers Caspar Landi aus Rom an Luigi Fontana in Piacenza (1825), in dem er ein Gemälde von Raffael im Besitze des Händlers Brocca in Mailand „für eines der schönsten des Meisters, kurz nach der berühmten Madonna di Foligno entstanden“ erklärt. Aus einem anderen, ebenfalls von Longhena veröffentlichten Briefe Francesco Ambrosoli's geht hervor, dass in diesem Bilde das Kinde schlafend dargestellt war. Da wir nicht wohl annehmen können, dass auch hier das Kind im Schlafe der Mutter den Schleier heben helfe, wie in dem von Braun erwähnten Gemälde, so müssen wir dies 1822 von Brocca in Barcelona erworbene und von Giuseppe Moldeni aus Mailand restaurirte Bild bei unserer Betrachtung unberücksichtigt lassen.

Müssen wir dasselbe auch mit den beiden Bildern thun, die Lanzi in seiner Storia pittorica (II, p. 78) im Besitze des Herrn Oliveri in Pesaro und des Herrn Pirri in Rom erwähnt, und die der Madonna von Loreto sehr ähnlich sein sollen? Er citirt auch, wie die übrigen Schriftsteller, die Kopie, die aus der Brera in die Kirche der Kapuziner in Sassoferrato übergegangen ist, und die er „für das Werk eines hervorragenden Schülers Raffaels, vielleicht unter Mitwirkung des Meisters“ erklärt.

Müntz sagt in seinem Werk über Raffael, dass jetzt die Madonna di Loreto nur noch durch ungefähr zwanzig Kopien bekannt sei, die alle für das Original ausgegeben werden. Wollten wir zu den Kopien noch die Umwandlungen des Motives hinzurechnen, so würden wir auf ungefähr hundert kommen. Ich will hier noch einer Kopie Erwähnung thun, die bisher unbeachtet geblieben ist. Sie wird in den Räumen der Accademia dei Lincei (Palazzo Corsini) in Rom aufbewahrt und stammt aus der

Sammlung des Monte di Pietà, die jetzt Eigentum der Galleria Nazionale ist. Im alten gedruckten Kataloge wird sie unter Nr. 872 als „in der Art des Vasari" bezeichnet. Vielleicht kann man eher die Art Bronzino's darin erkennen; in der That ist das Bild aber zu sehr ruinirt, um ein Urteil zuzulassen. Es ist grösser als das Originalgemälde und misst 0,92 zu 0,71 cm, anstatt des h. Joseph ist die h. Anna und zwar zur Linken statt zur Rechten dargestellt, der Schleier ist bereits um das Kind geschlungen, das aufrecht in den Armen der Mutter steht. Durch diese Abweichungen wird die Entlehnung der Komposition weniger auffällig, sie bleibt aber doch immerhin sicher. Der Kopist hat, um die Nachahmung weniger kenntlich zu machen, das Kind statt liegend aufrecht dargestellt.

Beachtenswert ist noch die Nachricht von anderen Kopien, die wir einem unpublizirten Manuskript Enea Marini's, Notars der S. Casa in Loreto, entnehmen: „Im Juli 1869 wurde, wie die Zeitungen berichten, vom Gerichte in Verona ein Gemälde auf Leinwand, 117½ zu 92½ cm, das die Madonna, wie sie den Schleier von dem nackt auf Tüchern liegenden Kinde hochhebt, mit Joseph im Hintergrunde, darstelle, und von Raffael gemalt sei, zum Kaufe ausgeboten. Es war auf 90000 Lire abgeschätzt und sollte, der Ausgebots-Anzeige zufolge, das Bild sein, das sich einst in S. Maria del Popolo in Rom und später in Loreto befunden habe." Marini bemerkt jedoch, dass es sich hier nicht um eine Tafel, sondern um ein Bild auf Leinwand handele, und fügt hinzu: „Jedenfalls hat die Akademie der schönen Künste in Bologna auf Ansuchen des Herrn Carlo Zanichelli aus Reggio d'Emilia das Bild für zweifellos raffaelisch erklärt, und mit diesem Taufschein war es am 21. Januar 1869 ausgeboten worden." Weiter erwähnt er noch eines ähnlichen Bildes, das ebenfalls dem Meister zugeschrieben und 1883 von Florenz nach Rom gesandt worden sei, wo die Akademie von S. Luca „nicht zögerte, es für ein Werk Raffaels zu erklären", obwohl es durch Restauration und Übermalung entstellt war. Der Besitzer hatte den Mut, 100000 Lire dafür zu fordern.

Den Notizen des Notars Marini lässt sich noch entnehmen, dass, nachdem das Ausgebot des Tribunals ohne Ergebnis geblieben, einige Jahre später ein Agent in Loreto erschienen sei, der der Santa Casa das Bild für 90000 Lire anbot. Es konnte natürlich nicht im Interesse der Santa Casa liegen, für die Wiedererlangung eines ihr geraubten Kunstwerkes, gesetzt auch, dass seine Authenticität erwiesen wäre, eine solche Summe auszugeben. In der That liess man sich auch nicht einmal auf Verhandlungen ein. Vor zehn Jahren (26. Juni 1887, Nr. 175) sprach sich die Zeitung „Capitan Fracassa", auf eine Nachricht des Figaro hin, dass der Friedensrichter von Hyères les Palmiers mit der Verwaltung des Louvre über den Verkauf des fraglichen Bildes in Unterhandlung stände, dahin aus, dass die italienische Regierung ihr Eigentumsrecht geltend machen solle, da es sich um ein aus Italien widerrechtlich entferntes Kunstwerk handele. — Doch nun genug von Kopien! Keine raffaelische Komposition hat so viel Anklang gefunden, wie die Madonna mit dem Schleier, die wir bis spät in's 17. Jahrhundert hinein nachgebildet sehen. Bemerkenswert ist die Tradition, dass Raffael seit dem Beginne seiner künstlerischen Laufbahn eine besondere Vorliebe für dieses Motiv gehegt habe, wie wir von Quatremère de Quincy (Storia di Raffaello, übersetzt von Longhena, Milano 1829) erfahren: „Morelli beschreibt ein Gemälde, das die h. Familie darstellt, das er in Fermo bei einem Herren von dort gesehen haben will, das mit dem Namen des Künstlers und der Angabe seines Alters von 17 Jahren bezeichnet gewesen sei. Die Madonna sei dargestellt im Begriffe, mit beiden Händen den feinen Schleier, der über die Wiege des schlafenden Kindes gebreitet war, aufzuheben, während Joseph dicht dabeistehe auf seinen Stab gestützt, auf dem die Bezeichnung: „R. S. V. A. A. XVII. P." (Raphael Sanctius Urbinas ann. aetatis 17 pinxit) sich befunden habe. Dies Gemälde sei der erste Gedanke der Komposition, die Raffael später wiederholte, indem er nur die Stellung des Kindes änderte, dasstatt zu schlafen, die Ärmchen der Mutter entgegenstreckt."

In Wahrheit trägt diese Nachricht den wenig vertrauenerweckenden Charakter einer Legende an sich, aber auch als Legende bleibt sie nicht ohne eine gewisse Bedeutung. Das Motiv des Schleiers ist in der That eines der charakteristischsten, die Raffael gefunden hat, fraglos das persönlichste unter allen, in denen er so wunderbar das intime Leben der h. Familie entwickelt.

In einer Anmerkung zu Vasari's Lebensbeschreibung Raffael's sagt Gaetano Milanesi: „Man hält das Bild . . . für dasselbe, das 1717 dem Schatze von Loreto von einem gewissen Gerolamo Lottorio aus Rom geschenkt worden ist, und das daher mit dem Namen der „Madonna di Loreto" bezeichnet wurde. Von der Komposition des Gemäldes kann man eine Vorstellung erhalten durch die Abbildung bei D'Agincourt (Tav. 135), die nach einer Pause nach dem Originalgemälde, das sich zu seiner Zeit in der Apotheke des Collegio Romano befand, gestochen ist. Heute weiss man nicht, wohin das Bild gekommen sei. Der Marchese Spinola glaubte im Jahre 1847 das Original in Genua gefunden zu haben in einem Bilde, das er an König Karl Albert verkaufte (S. „La Patria", Florentiner Zeitung, Nr. 40 von 1847). Im Vorbeigehen will ich nur bemerken, dass die Abbildung bei D'Agincourt (Tafel 185 und nicht 135) nur die kalligraphische Manier des Stechers und nicht die Zeichnung Raffael's erkennen lässt.

Über den Transport des Bildes von Rom nach Loreto erzählt Enea Marini in seinen Notizen, die mir sein Sohn Ottavio gütigst zur Verfügung gestellt hat: „Das Gemälde . . . . war der S. Casa von Girolamo Lutteri, einem reichen römischen Patrizier, der sie in seinem Testamente vom 30. August 1712 zu seiner Erbin eingesetzt hatte, vermacht worden. Da ihr jedoch das Besitzrecht dieses Gegenstandes des Nachlasses angefochten wurde, musste sie auf gerichtlichem Wege dasselbe erstreiten. Das Bild wurde am 12. Juni 1717 mit dem Boten Nicola Mancini abgesandt und langte sechs Tage später in Loreto an. Es wurde in einen reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen eingefügt und in einem Nussbaumholzkasten in der Schatzkammer in der ersten Fensteröffnung zur Rechten des Einganges aufgestellt und mit einer Inschrift versehen, die nicht mehr erhalten ist.“

„Im allgemeinen nimmt man an, sagt Müntz, dass das Original am Ende des vorigen Jahrhunderts verloren gegangen sei. Crowe und Cavalcaselle dagegen behaupten, dass sich seine Spuren nur bis zum Jahre 1615 verfolgen liessen.“ Das heisst nur bis zu dem Zeitpunkte, in dem es Sandrart noch in der Kirche S. M. del Popolo sah (1625 nach Milanesi, 1575 nach Passavant).

Francesco Longhena fügt hinzu: „Professor Rehberg sagt in seiner Geschichte Raffael's (S. 64), dass das Bild von Raffael gemalt worden sei, als er mit der Camera di Eliodoro beschäftigt war, dass es sich zur Zeit Vasari's beim Card. Sfondrato befunden habe, und dass es auf Grund des Friedensvertrages (in dem angeführten Verzeichnis der aus Italien fortgeführten Meisterwerke ist es jedoch nicht erwähnt) mit aller Vorsicht eingepackt worden sei, um nach Paris gesandt zu werden. In Paris habe man jedoch statt des Originals in der Kiste nur eine verdorbene Kopie gefunden, und alle angestellten Untersuchungen seien vergeblich gewesen. Man wisse, dass das Original noch existire, — wo, giebt er aber nicht an . . . .“

In den oben angeführten Notizen des Notars Marini heisst es weiter: „Das Gemälde, das in der Schatzkammer der S. Casa bewahrt wurde, ging mit dem Schatze am 5. Februar 1797 nach Rom ab, um dort vor den Franzosen in Sicherheit gebracht zu werden. . . . Das Schicksal der Kostbarkeiten ist bekannt, nicht aber das des Raffaelischen Gemäldes. . . Als nach der Wiederherstellung der alten Regierung im Jahre 1800 Monsignor Alliata als Governatore nach Loreto kam, setzte er alles in Bewegung, um den verlorenen Raffael wieder zu erlangen; es gelang ihm aber nicht, die Spuren des Bildes wieder aufzufinden, so gross war die Hast gewesen, mit der jene unermesslichen Schätze fortgeschickt worden waren.“

Passavant bemerkt, nachdem er die Überführung des Bildes von Rom nach Loreto und von Loreto wieder nach Rom erzählt hat, dass Rehberg es in der Akademie de France gesehen habe, nach dem oben angeführten Berichte wurde jedoch nur eine Kopie nach Paris gesandt. — Passavant fügt hinzu: „Baron Boucher Desnoyers spricht in einem Anhange zum Werke Quatremère de Quincy's (pag. 35) die Ansicht aus, dass das Original einem Provinzialmuseum in Frankreich geschenkt worden sei. Nach anderen Nachrichten, für die wir jedoch keine Garantie übernehmen können, müsste es scheinen, als ob das Bild schon vor der Ankunft des französischen Heeres aus Loreto entfernt worden sei und noch in irgend einer kleinen italienischen Stadt verborgen gehalten werde.“

Marini teilt die Ansicht Boucher Desnoyers und glaubt sogar zu wissen, dass das Original sich in Hyères les Palmiers befände.

Wenn von Rom statt des Originals die Kopie nach Paris gesandt wurde, wie sollte sich in aller Welt da nun das Original in Hyères les Palmiers befinden? Wurde der Betrug nur zum Schaden von Paris und nicht im Interesse Italiens ausgeführt? Viel wahrscheinlicher ist es, dass, nachdem die Kopie nach Paris gesandt war, das Original in Rom verborgen gehalten wurde und, weil man es während der französischen Invasion nicht ausstellen oder zum Verkaufe ausbieten konnte, schlecht aufbewahrt dem Ruin entgegenging. Es ist auch wohl möglich, dass man, um den Betrug zu verbergen, sich dazu entschlossen habe, das Bild zu zerschneiden, dessen einer Teil dann in rücksichtsloser Weise restaurirt, um die Verstümmelung nicht erkennen zu lassen, schliesslich in die Galerie Torlonia gelangt ist.

Wenn wir alle diese Angaben zusammenfassend betrachten, scheint mir aus ihnen mit Wahrscheinlichkeit der Schluss zu ziehen zu sein, dass unser Fragment ein Teil des Originalgemäldes sei, das Raffael 1512 ausführte, das in S. M. del Popolo aufgestellt war, dann vielleicht in den Besitz des Card. Sfondrato und später sicher in den Girolamo Lutteri's überging, der es 1717 der S. Casa von Loreto schenkte, von wo es 80 Jahre später nach Rom gesandt wurde. In dem Jahrhundert seit dem Verschwinden des Originals kamen nicht allein die alten mehr oder weniger wertvollen und mehr oder weniger freien Kopien zu Ehren, es tauchten auch, besonders in Rom, neue auf. Man erinnert sich hier einer solchen auf Leinwand auf der Treppe des Collegio di S. Apollinare, eine andere, ein Basrelief aus Marmor, befindet sich noch an einer Mauer des Palazzo Aldobrandini zur Seite von S. Agata dei Goti.

Von der grossen Anzahl von Nachbildungen in Kupferstich will ich nur einer Erwähnung thun, die Passavant nicht anführt, die sogar sicher erst nach seinem Werke entstanden ist, eines Umrissstiches von

Giuseppe Ferrero, der von anderen Stichen etwas abweicht, aber auch nicht nach dem Gemälde, von dem unser Fragment stammt, angefertigt sein kann. Die linke Hand der Madonna, die allein auf unserem Fragment noch erhalten ist, zeigt im Stiche nicht die Eigentümlichkeiten, die sie in dem Fragment aufweist, nämlich dass der Zeigefinger und der Mittelfinger, der Ringfinger und der kleine Finger dicht zusammen liegen, genau so wie wir das bei der Madonna di Foligno beobachten können, die bekanntlich im Jahre 1511, also ein Jahr vor der Madonna di Loreto gemalt worden ist.

Wenn also die historischen Daten auch keinen sicheren Beweis liefern, so bestätigen sie doch die Schlussfolgerungen, die aus der Beobachtung der ganz eigenartigen Technik des Fragmentes gezogen werden konnten, so dass das Problem, das seit einem Jahrhundert die Biographen Raffael's beschäftigt hat, nun eine, wenn auch nicht mathematisch sichere, so doch höchst wahrscheinliche Lösung gefunden hat. Ob uns in dem Fragmente, auf dem, nach Entfernung der entstellenden Übermalungen, die zum Teil vielleicht durch die Notwendigkeit, einen kühnen, aber nicht unedlen Betrug zu verbergen, veranlasst waren, die ursprüngliche Pinselführung wieder erkennbar geworden ist, in dieser merkwürdigen Form, wirklich, wenn auch nicht die „Madonna mit dem Schleier“, so doch wenigstens das „Kind mit dem Schleier“ wieder zurückgewonnen ist? — Ich bin davon überzeugt, andere Urteilskräftigere mögen — nicht meine Gründe, sondern das Bild selber prüfen und nachweisen, ob ich mich getäuscht oder ob ich richtig gesehen habe.

DIE DREI PARZEN
IN DER GALERIE PITTI ZU FLORENZ

VON *EMIL JACOBSEN*

DAS merkwürdige Bild mit den drei Parzen, das lange den hohen Namen Michelangelo getragen hat und noch trägt, gehört, wenn auch bei weitem nicht zu den schönsten, doch zu den populärsten oder jedenfalls am meisten betrachteten Bildern der Florentiner Galerien. (Palazzo Pitti, Sala di Giove, Nr. 113). Das Bild, von dem wir anbei eine Abbildung geben, wirkt durch die fascinirende Hässlichkeit der dargestellten Typen.[1]) Es fesselt den Beschauer und stösst ihn wieder ab. Eine gewisse Grossartigkeit in der Auffassung dieser Weibergestalten, in der einfachen und bedeutungsvollen Zusammenstellung derselben kann dem Bilde nicht abgesprochen werden. Freilich an Michelangelo reicht es nicht heran.

Die Darstellung ist zu bekannt, als dass eine ausführliche Beschreibung nötig wäre. Die drei Parzen sind in Lebensgrösse bis etwas über dem Knie dargestellt. In der Mitte die den Faden abmessende Lachesis mit bösem Habichtsgesicht etwas nach links gewandt. Sie blickt kalt vor sich hin, als überschaute sie mitleidslos den ganzen Lebenslauf eines Menschen. Atropos mit hagerem, strengem Gesicht blickt bedeutungsvoll auf die Schwester, die Schere bereit haltend. Klotho, welche die Spule trägt, ist weniger hervortretend. Vom Dunkel des Hintergrundes halb eingehüllt, ähnelt sie mit ihrem aufgerissenen Mund und starren Blick der tragischen Maske.[2]) Sie sind alle in losesitzende, gelbe, gelbblaue, gelbrötliche Gewandungen gekleidet. Ihre Köpfe sind mit gelblichen Tüchern umwunden.

Im Katalog der Galerie von 1894, sowie auf der Namentafel prangt das Bild noch mit dem Namen Michelangelos. Auf der Tafel ist aber doch in allerletzter Zeit den Skeptikern ein Zugeständnis gemacht, indem die Beifügung „ora attribuito a Rosso Fiorentino“ angebracht ist.

1) „The three witches“ nennen sie die Engländer.

2) In der antiken Kunst wurden die Parzen (die Moirai) bekanntlich als hehre Jungfrauen dargestellt. In der Regel erscheint Lachesis vor einem Globus stehend, oder mit einer Rolle oder schreibend, Klotho spinnend, Atropos spinnend oder eine Wage haltend. Zu der Umgestaltung im modernen Volksbewusstsein oder zu dessen Befestigung hat wohl auch unser Bild seinen Teil beigetragen.

Das Bild gehört aber nicht dem Rosso Fiorentino (eigentlich Giovanni Battista Fiorentino) an. Die langgestreckten Kopfformen, die eigentümlichen Gesichtstypen mit den „tiefliegenden, eingesackten“,[1]) weit aufgesperrten Eulenaugen, die Form der knochigen, langgestreckten Hände, die Behandlung der Gewandungen, des Gefältes, die Form der Kopftücher, der eigenartig weiche und fette Farbenauftrag mit gelbbraunen, durchsichtigen Halbschatten, endlich das von gelblichen Tönen ganz beherrschte Kolorit weisen mit Entschiedenheit auf den in seiner Spätzeit stark von Buonarotti beeinflussten *Jacopo Carucci da Pontormo* hin. Dieser und nicht Rosso, noch weniger Michelangelo ist der Meister des populären Gemäldes.[2])

Um die Richtigkeit dieser Zuschreibung zu konstatiren, braucht man das Bild nur mit der im benachbarten Saal ausgestellten Anbetung der Könige (Stanza die Prometeo Nr. 379), einem unbezweifelten, auch von Vasari erwähnten, Werke des Pontormo zu vergleichen.

1) Vergleiche Lermolieff, Kunstkritische Studien I, S. 162. Auch die von Morelli betonte fehlerhafte Fingerbildung (nämlich die zu starke Einbiegung) gewahrt man an der niederhängenden Hand der Lachesis.

2) Giovanni Battista Fiorentino, Rosso genannt, war Pontormos Mitschüler bei Andrea del Sarto. Vasari erzählt, dass an einer Predella, deren Ausführung Andrea dem jungen Pontormo überliess, wahrscheinlich auch Rosso gearbeitet hatte; was ihm von Bronzino, der es aus dem Munde seines Lehrers Pontormo selbst erfahren hatte, mitgeteilt wurde. Vasari, Ed. Milanesi VI, 247. Rosso war gewiss in seiner Frühzeit sehr von Pontormo beeinflusst. Das ersieht man z. B. aus seiner kleinen thronenden Madonna in den Uffizien, wo er zu dem hl. Hieronymus eine Zeichnung Pontormos verwendet hat. Aber er ist in der Behandlung der Körperformen, in der Pinselführung und im Kolorit diesem sehr unähnlich. Er hatte eine ausgesprochene Vorliebe für die rote Farbe (dieser und nicht der Farbe seines Kopfhaares verdankt er wohl seinen Zunamen), während Pontormo seinem Temperament gemäss die gelbe Farbe bevorzugte.

Die Malweise, die Behandlung des Gefältes, die Draperien stimmen ganz überein. Man betrachte die Kopftücher an mehreren der Figuren (noch besser die an den Figuren der kleinen Rundbilder der Uffizien, Nr. 1198), sowie die auf der Röthelzeichnung einer jungen Frau (Rahmen 181, Nr. 449 F) und die Kohlezeichnung einer Madonna (Rahmen 183, Nr. 6729 F) derselben Galerie. Man vergleiche die Hände der Parzen mit der gegen den Boden gestemmten Hand des alten knieenden Königs (noch besser mit den Händen und Handstellungen auf dem Bildnis des alten Cosimo dei Medici in den Uffizien, Nr. 1267). Man beachte das Kolorit und die Gesichtstypen. Was die letzteren betrifft, weise ich besonders auf einen Alten hin, der sich in einer aus vier Figuren bestehenden Gruppe mitten im Bilde befindet. Mit seinem grimmigen Habichtsgesicht und den aufgesperrten Augen erscheint er als nächster Blutsverwandter der drei Schwestern. [1])

Der ernste Vorwurf unseres Gemäldes muss dem melancholischen, phantastischen, philosophisch angelegten Meister besonders zugesagt haben. Pontormo ist wohl ein Meister, der grössere Beachtung verdient, als ihm bis jetzt zu teil geworden ist. Das Fresko, das er als noch junger Mann in der Vorhalle der Annunziata ausgeführt hat, steht gewiss, was Anmut der Darstellung und Farbenschönheit betrifft, hinter den berühmten Gemälden des Andrea del Sarto zurück, in Hinsicht auf Grösse der Charaktere übertrifft es jedoch alles, was dort gemalt worden ist. Wie bekannt hat Lermolieff unserem Meister schon ein meisterhaftes, früher dem Raphael zugeschriebenes Bildnis der Borghesegalerie zuerteilt.

Vielleicht könnte der Nachweis, dass Werke unseres Meisters als Schöpfungen der beiden grössten Künstler Italiens gegolten haben, dazu beitragen, uns den einsamen, melancholischen Künstler interessanter zu machen. [1])



Michelangelo, die drei Parzen; Florenz, Palazzo Pitti.

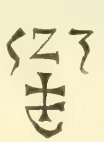
1) Sowohl was die Farbe als was den ganzen Stilcharakter betrifft, möchte ich wohl auf einen der Tondi, die sich in den Pendentifs der ersten Kapelle von St. Felicità befindet, hinweisen: das Rundbild, nämlich mit dem alten langbärtigen Evangelist, links, gelb in gelb gemalt.

1) „— Jacopo, il quale era giovane malinconico e solitario —". Vasari, Ed. Milanesi VI, 247.

BÜCHERSCHAU

Dr. **Berthold Daun.** *Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit.* Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Mit 48 Lichtdruckbildern auf zehn Tafeln. Berlin, Verlag von Wilhelm Hertz, 1897. 8⁰. 144 S.

Die Vorrede dieses Buches betont die Absicht des Verfassers, „nicht ausschliesslich für Gelehrte", sondern zugleich für ein grösseres Publikum zu schreiben. Damit ist dem Recensenten die Waffe aus der Hand gewunden, die er unfehlbar brauchen müsste, handelte es sich hier um gelehrte Arbeit im eigentlichen Sinne. Denn eine grosse Menge dessen, was das Buch über Adam Krafft und verschiedene mit ihm gleichzeitige Künstler enthält, ist für Kundige keineswegs neu, und es war also zum mindesten für ein gelehrtes Publikum nicht nötig, hier Dinge zu wiederholen, die von anderen schon mehrfach und nicht schlechter gesagt worden sind. Ob der Verfasser der Sache selbst gedient hat, indem er seiner Darstellung eine mehr populäre Gestalt gab, lasse ich billig dahingestellt; sich selbst und seinen Forschungsergebnissen hätte er sicher auf andere Weise mehr genützt. Denn eben diese Resultate selbständiger Forschung, die neben den Mitteilungen aus zweiter Hand an den Darlegungen des Verfassers in der That Beachtung verdienen, sind nun gewissermassen verschüttet unter der Menge dessen, was nicht neu ist. Wer sich ihrer bedienen will, muss sich selbst die Mühe geben, sie herauszusuchen, und er wird es vermutlich dem Verfasser weit weniger Dank wissen, als wenn er dieselben Ergebnisse für sich allein in kürzerer Fassung vor sich sähe. Aber zu dieser nützlicheren Form der Mitteilung hätte es freilich auch eines Buches nicht bedurft, ein Aufsatz von erheblich bescheidenerem Umfang hätte genügt. Ich erspare mir gerne eine weitere Kritik in dieser Richtung, um statt dessen kurz hervorzuheben, inwieweit der Verfasser unsere Kenntnis von Adam Krafft wirklich bereichert hat. Das Willkommenste sind hier verschiedene dem Nürnberger Staatsarchiv und Imhofischen Familienpapieren entnommene urkundliche Mitteilungen, die zum Teil noch nicht, zum Teil nur dem Inhalt nach bekannt waren. So erhalten wir eine vollständige Abschrift des für das bekannte Sakramentshäuschen der Lorenzkirche zwischen Hans Imhof und Krafft 1493 abgeschlossenen Lieferungsvertrages nebst den Empfangsbestätigungen des letzteren für geleistete Bezahlung. Entgegen der herrschenden Annahme, wonach diese Schöpfung im Jahre 1500 vollendet worden sein soll, wird es durch die letzte abschliessende Zahlung im Jahre 1496 wahrscheinlich gemacht, dass bereits in diesem Jahre das gesamte Werk fertig gewesen sei. Aus dem Stadtarchiv ist ferner die Quittung über Bezahlung eines von dem Künstler für Kloster Kaisheim bei Donauwörth gelieferten Sakramentshauses vollständig publizirt. Völlig neu ist von ebenda eine Erwähnung des Krafft in einer Sache der freiwilligen Gerichtsbarkeit von 1499 und die schiedsgerichtliche Entscheidung eines zwischen Krafft und Sebald Hornung 1503 geführten Rechtsstreites, neu auch eine Notiz aus einem Imhof'schen Geheimbuch, wonach der Künstler, der 1509 sein Haus an die Imhof's verpfändete, schon 1503 die finanzielle Hilfe dieser Gönner in Anspruch genommen hat. Richtiggestellt wird endlich eine Angabe Thausing's, wonach Krafft für die Imhof's auch Holzbildwerk geliefert haben soll; diese Nachricht scheint zum mindesten urkundlich, wie Thausing will, nicht beglaubigt zu sein. Die Zusammenstellung der Werke des Krafft ist, wie sie der Verfasser giebt, im wesentlichen nichts anderes als eine Revision der bereits von Wanderer, Berger und Bode gegebenen Darstellungen, wobei allerdings die Namen dieser Schriftsteller seltener, als sie es verdienten citirt, vollständige Titelangaben ihrer grundlegenden Vorarbeiten überhaupt nicht mitgeteilt werden. Neu kommt zu den von diesen Autoritäten aufgeführten Werken nur eines hinzu, ein Martyrium der hl. Beatrix, das in der That unverkennbar die Art des Krafft zeigt, auch einige Zeichnungen im Münchener Kabinett, die mit der Werkstatt des Künstlers in Zusammenhang stehen, werden namhaft gemacht. Die Polemik, welche der Verfasser gegen seine Vorgänger führt, ist nicht immer einwandfrei. Einen offenbaren Irrtum, den ein dem Veit Stoss nebenbei gewidmetes Kapitel enthält, hebe ich hier ausdrücklich hervor, da er eines der interessantesten Werke dieses Künstlers, den Dreikönigs-Altar in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg trifft, eine Arbeit, die der Verfasser ohne Grund dem Stoss abzusprechen geneigt ist. Diese Arbeit steht dem Künstler nicht so fern, wie Daun annehmen möchte, sie ist nur ein Werk seiner Spätzeit und insofern von einigen früheren etwas abweichend. Übrigens ist der Altar bezeichnet und zwar in durchaus zuverlässiger Weise, wenngleich er allerdings eine völlig andere Signatur trägt, als diejenige, welche der Verfasser daran gesehen haben will und von der er sogar eine Abbildung beifügt.



Ich gebe anbei, um jedem weiteren Zweifel vorzubeugen, die echte Signatur, in der doch wohl niemand etwas anderes als die Hausmarke des Veit Stoss erkennen wird. Übrigens steht das Werk in der Eigentümlichkeit seiner Formgebung keineswegs vereinzelt da: ein mit derselben und zum Überfluss noch mit den Buchstaben F[it] s[tos] bezeichnetes kleines Relief der Anbetung der Könige im Kestner-Museum zu Hannover (Nr. 134) zeigt dieselbe fortgeschrittene Geschmacksentwicklung des Künstlers wie der Bamberger Altar.

H. WEIZSÄCKER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON *KONRAD LANGE*

Ich thu' so viel ich mag,
aber mir selbs nit genug.
Dürer.

MAN sollte denken, über die ästhetischen Anschauungen eines Malers wie Dürer liesse sich kaum viel Neues beibringen, nachdem seine „vier Bücher von menschlicher Proportion" (1528) und die dazu gehörigen Entwürfe in London, Dresden und Nürnberg schon wiederholt zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht worden sind. Aber es muss leider gesagt werden, dass trotz des Umfanges der in ihrer Weise vortrefflichen Litteratur die eigentliche Tendenz der Dürer'schen Ästhetik bis auf diesen Tag nicht klar erkannt geschweige denn systematisch dargestellt worden ist.

Daran sind verschiedene Ursachen schuld. Einmal die bekannte Abneigung aller Kunsthistoriker der älteren Generation gegen prinzipielle ästhetische Erörterungen und ihr vorwiegendes Interesse für die ausgeführten Kunstwerke sowie deren historische Beziehungen zu einander und zum Leben ihrer Urheber. Sodann der begreifliche aber gerade in diesem Falle nicht berechtigte Widerwille gegen das Studium eines Werkes, das nur geometrische Konstruktionen und Zahlentabellen zu enthalten schien. Drittens die bisher unübersichtliche und durch ihre altertümliche Orthographie dem Verständnis Schwierigkeiten entgegensetzende Art, wie die Texte Dürer's publizirt waren.

Dieses letzte Hindernis ist ja seit einigen Jahren durch die neue Ausgabe von Dürer's schriftlichem Nachlass beseitigt.[1]) Die Worte Dürer's liegen jetzt in moderner Orthographie unter genauer Beibehaltung der alten Wortformen vor, und man kann nur hoffen, dass diejenigen Fachgenossen, die in unserer Ausgabe mit Bedauern das alte krause Gewand der Campeschen Reliquien vermisst haben, an Stelle des verlorenen Dürer'schen Buchstabens um so tiefer in den Dürer'schen Geist eindringen mögen.

1) Dürer's schriftlicher Nachlass, herausgegeben von Lange und Fuhse. Halle 1893. Die den Citaten oben in Klammern beigegebenen Zahlen beziehen sich auf die Seiten und Zeilen dieser Ausgabe.

Obwohl ich in der Einleitung zu unserer Dürerpublikation auf die Bedeutung der theoretischen Schriften Dürers für die Erkenntnis seiner Ästhetik hingewiesen und schon früher in einer Recension der Springerschen Dürer-Biographie (Grenzboten 1892, S. 395) gewisse Fehler der bisherigen Auffassung angedeutet hatte, ist doch seitdem eine eingehende Revision der hierauf bezüglichen Fragen nicht erfolgt, so dass ich mich selbst entschliessen muss, eine solche zu versuchen.[1])

Im Grunde konnte die richtige Auffassung von Dürers Äusserungen erst Platz greifen, nachdem durch die Ausbildung des ästhetischen Illusionsprinzips ein wesentlicher Schritt über die ältere Ästhetik hinaus gemacht war.[2]) Es ist nämlich eine Thatsache, dass alle Schriftsteller, die sich bisher über Dürers Proportionslehre ausgesprochen haben, mehr oder weniger unter dem Einfluss der älteren idealistischen Ästhetik standen, die um die Mitte unseres Jahrhunderts in Deutschland herrschte. Ein wichtiges Dogma dieser Ästhetik (wenn auch nicht das wichtigste) war bekanntlich das, dass die Natur so, wie sie sei, keinen würdigen Gegenstand der Nachahmung für die Kunst bilde, da sie in ihren Einzelerscheinungen durchweg von der normalen Schönheit abweiche, d. h. mehr oder weniger fehlerhaft oder abnorm genannt werden müsse. Aus diesem Dogma folgerte man dann sofort, dass die Kunst die Aufgabe habe, diese Fehler der Natur, diesen ihren „Abfall von der Idee", wie man sich ausdrückte, wieder gut zu machen. Und zwar könne sie das, so meinte man, nur, indem sie sich über das Einzelne zum Allgemeinen emporhebe, vom Indivi-

1) In kurzen Zügen habe ich den Inhalt des vorliegenden Aufsatzes schon in einem im Winter 1895 im Leipziger Kunstverein und in Tübingen gehaltenen Vortrage gegeben.

2) Vgl. K. Lange, Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895. C. Groos, Die Spiele der Tiere. Jena 1896.

duellen zur Gattung vordringe, kurz die Natur in bewusster Weise steigere und verschönere.

Natürlich musste für eine solche Ästhetik der Begriff einer „Normalproportion", eines „Schönheitstypus" von grösster Bedeutung sein. Sie musste schliesslich dazu kommen, alle Erscheinungen der Natur in Beziehung zu diesem Schönheitstypus zu setzen und der Kunst geradezu die Aufgabe zuweisen, diese Normalproportion, dieses Schönheitsideal darzustellen.

Nicht alle Dürerbiographen haben dieser Anschauung gehuldigt — am wenigsten von allen Thausing —, aber es ist sehr merkwürdig, dass selbst diejenigen, die ihr negativ gegenüberstanden, insofern immer durch sie beeinflusst waren, als sie bei Dürer etwas ähnliches voraussetzten und nun seine ganze Proportionslehre unwillkürlich danach beurteilten. Entweder sie glaubten selbst an eine Normalproportion, dann billigten sie Dürer's Streben, eine solche zu finden, oder sie glaubten nicht daran, dann war ihnen Dürer's Suchen danach etwas Unerklärliches, ja geradezu Fremdartiges in seinem Wesen. Aber wunderbarer Weise ist nur der einzige Thausing auf die Idee gekommen zu fragen, ob denn Dürer wirklich nach einer Normalproportion gesucht habe, was doch zu allererst zu entscheiden gewesen wäre. Und wenn er darauf auch ganz richtig mit Nein antwortet, so bleibt er doch nicht konsequent bei dieser Erkenntnis, sondern kommt immer wieder unwillkürlich auf die Idee der Normalproportion zurück, so dass er schliesslich zwischen Dürer's theoretischer und praktischer Thätigkeit einen Widerspruch, eine unbegreifliche Kluft zu sehen glaubt. Ebenso fehlerhaft verfuhren die anderen, v. Zahn nicht ausgenommen, die das Streben nach der Normalproportion, das sie billigten, geradezu als den Grundzug seines künstlerischen Wesens betrachteten und nun den armen Dürer bedauerten, dass er nicht im stande gewesen sei, dieses Ziel seines Strebens zu erreichen.

Die moderne realistische Ästhetik, die das Wesen des Kunstgenusses im Charakteristischen, oder, was genau dasselbe sagt, in der Illusion sieht, steht dem Phantom der Normalproportion wesentlich kühler gegenüber. Sie ist überhaupt zu der Überzeugung gelangt, dass das Schöne nichts Objektives, in bestimmte mathematische Formeln zu fassendes, sondern etwas Subjektives, ein Gefühl sei. Und sie weiss auch, dass es für das Zustandekommen dieses Gefühles vollkommen gleichgültig ist, ob das, was die Kunst darstellt, einen objektiv normalen oder anormalen Charakter hat. Denn sie sieht den ästhetischen Reiz nicht in dem Was, sondern in dem Wie der Darstellung. Und da nun Dürer seiner praktischen Kunstthätigkeit nach ganz ohne Zweifel ein Realist in diesem Sinne ist, so fragt sie naturgemäss, ob nicht dieser Realismus auch in seiner Ästhetik einen Ausdruck finde, d. h. ob seine Kunstlehre nicht vielmehr ein Kampf gegen die Idee der normalen Schönheit sei, statt, wie man früher glaubte, ein Ringen nach derselben. Und da sieht sie denn zu ihrer Freude, dass das thatsächlich der Fall ist und dass mit dieser Erkenntnis auf einmal alle Zweifel schwinden, die bisher in dieser Frage noch bestanden haben. Die Kluft zwischen Dürer's praktischer und theoretischer Thätigkeit schliesst sich, das Seltsame und Fremdartige an seinen Bemühungen rückt mit einem Mal in ein ganz anderes Licht. Der Maler fällt nicht mehr in den genialen Künstler und den pedantischen Grübler auseinander, sondern er steht als eine geistige Einheit, ein Mensch aus einem Gusse vor uns.

So sieht man denn hier an einem interessanten Beispiel, dass es kunsthistorische Aufgaben giebt, bei deren Lösung die Kunstgeschichte der Ästhetik bedarf, wie es ja auch andererseits ein Hauptcharakterzug der realistischen Ästhetik ist, dass sie ihre Gesetze wesentlich aus den kunsthistorischen Thatsachen ableitet: ein weiterer Grund für die beiden lange Zeit feindlichen Schwestern, wieder engere Fühlung miteinander zu suchen.

Die skizzirte Erkenntnis ergiebt sich nun aber freilich nicht so glatt und ohne Einschränkung, wie das nach dem Bisherigen scheinen könnte. Dürer hat nämlich im Lauf seines Lebens in dieser Beziehung eine Entwicklung durchgemacht. Er hat dem Problem der Normalproportion nicht von Anfang an so gegenübergestanden wie in seinen späteren Jahren, als er die letzte Hand an seine Proportionslehre legte. Und diese Entwicklung nachzuweisen, den inneren Werdeprozess seiner Gedanken aufzuzeigen, das soll die Hauptaufgabe der folgenden Untersuchung sein.

Dabei können wir freilich mit den wenigen beigeschriebenen Daten seiner Aufzeichnungen ästhetischen Inhalts (1508, 1509, 1512/13, 1523 u. s. w.) nicht viel anfangen, denn gerade die wichtigsten Äusserungen, um die es sich hier handelt, sind zum grossen Teil undatirt. Wohl aber können wir nach dem Inhalt versuchen, diejenigen Elemente in seinen Gedankengängen, die auf die frühere Zeit zurückweisen, von denen, die offenbar späteren Ursprungs sind, zu scheiden. Wir können das, weil wir seinen Entwicklungsgang, besonders sein Verhältnis zur italienischen Kunst kennen, weil wir wissen, wie die italienischen Künstler über diese Fragen gedacht haben, und weil wir daraus folgern können, wie sich Dürer in dieser Beziehung entwickelt haben muss, wenn er sich überhaupt entwickelt hat.

Und das letztere anzunehmen berechtigt uns zunächst die allgemeine Erwägung, dass jeder bedeutende Künstler in den prinzipiellen Fragen seiner Kunst, z. B. denen, die sich auf das Verhältnis zur Natur beziehen, eine Entwicklung durchzumachen pflegt.

Dann aber die Thatsache, dass Dürer seine theoretischen Anschauungen keineswegs erst in seinem letzten Jahre 1527/28, also kurz vor dem Erscheinen der Proportionslehre, formulirt hat. Seine ersten Studien über die Proportionen des menschlichen Körpers gehen bekanntlich in seine früheste Jugend, nämlich in die Jahre 1494/95 zurück, wo er sich schon mit schriftstellerischen Absichten trug. (Vgl. Dürer's schriftlichen Nachlass 342, 25.) Seine älteste datirte Proportionszeichnung mit eingeschriebener Konstruktion stammt von 1500. (Vgl. Lippmann, Dürer-Zeichnungen 225, unsere Abb. A.) Dann folgt die italienische Reise des Jahres 1506, die nachweislich auch zur Erweiterung seiner theoretischen Anschauungen beitrug, und in den Jahren nach dieser Reise ist bei ihm der Plan gereift, ein grösseres theoretisches Werk, „ein Unterricht der Malerei“ oder „ein Speis der Malerknaben“[1]) zu schreiben. Denn von 1508 und 1509 sind die ersten Notizen theoretischer Art in den Londoner Dürerhandschriften datirt. Und das erwähnte Werk war schon 1512/13 so weit vorgeschritten, dass Dürer verschiedene Entwürfe zu seiner Vorrede schreiben konnte. Es wurde aber dann zurückgestellt, um 1523 mit verkürztem Programm, d. h. Beschränkung auf die Proportionslehre des menschlichen Körpers, wieder aufgenommen zu werden. Aber auch damals, d. h. zur Zeit als die Dresdener Handschrift entstand, kam der Plan nicht zur vollen Ausführung, und erst in Dürer's letztem Jahr 1527/28 wurde das Manuskript druckfertig gemacht. Die Herausgabe erfolgte erst nach seinem Tode — im Oktober 1528 —; nur vom ersten Buch hatte er noch selbst die Korrektur gelesen.[2])

Schon diese langwierige Entstehungsgeschichte des Werkes legt den Gedanken nahe, dass die erhaltenen Entwürfe, die sich mindestens auf die Jahre 1508—1527, vielleicht auch noch auf einen früheren Zeitraum verteilen, nicht die abgeschlossene ästhetische Theorie einer bestimmten, etwa der letzten Periode des Meisters enthalten, sondern dass sich unter ihnen auch Gedankenreihen befinden, die, wenn sie nicht selbst in frühere Zeit zurückgehen, so doch ihrem Inhalt nach auf einen früheren, nachher überwundenen Standpunkt hinweisen.

Dabei müssen wir als leitenden Gesichtspunkt festhalten, dass Dürer nach seiner eigenen Auffassung und seinem eigenen Zeugnis in ästhetischer Beziehung eine sehr charakteristische Entwicklung durchgemacht hat. Den ersten Anhalt dafür bietet uns die bekannte Stelle aus dem venezianischen Brief an Pirkheimer vom 7. Februar 1506, worin er nach einem Lob des alten Giovanni Bellini folgendes schreibt: „Und das Ding, das mir vor eilf Johren so wol hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr. Und wenn ichs nit selbs säch, so hätt ichs keim Anderen gelaubt. Auch lass ich Euch wissen, dass viel besser Moler hie sind weder daussen Meister Jacob ist. Aber Anthoni Kolb schwer ein Eid, es lebte kein bessrer Moler auf Erden denn Jacob. Die andern spotten sein, sprechen: wär er gut, so belieb er hie.“ (Dürer's schriftlicher Nachlass 22, 18.) Man hat diese Stelle ganz richtig in Zusammenhang gebracht mit einer anderen in doppelter Fassung vorliegenden Stelle, die sich in den Londoner Handschriften befindet und zu dem Entwurf einer Vorrede der Proportionslehre, wahrscheinlich vom Jahre 1523, gehört. Dürer entschuldigt sich, dass er als ein „Unbegründter“ von solchen Dingen schreiben wolle. „Idoch so ich Keinen find, der do etwas beschrieben hätt van menschlicher Mass zu machen (in der anderen wie es scheint früheren Fassung sind die Worte „van“ bis „machen“ weggelassen) dann einen Mann, Jacobus genennt, van Venedig geborn, ein lieblicher Moler. Der wies mir Mann und Weib, die er aus der Mass (d. h. nach einem bestimmten Proportionskanon) gemacht hätt, und dass ich auf diese Zeit liebr sehen wollt, was sein Meinung wär gewest dann ein neu Kunigreich. Und wenn ichs hätt, so wollt ich ihms zu Ehren in Druck bringen, gemeinem Nutz zu gut. Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie van sölchem Ding gehört. Und die Kunst ward mir fast lieben und nahm die Ding zu Sinn, wie man solche Ding möcht zu Wegen bringen (in der früheren Fassung fehlen die Worte von „und dass ich“ bis „lieben“). Dann mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wohl an ihm (in der früheren Fassung: Doch kunnt ich nit van ihm erlangen seinen Grund, wie er sein Kunst brauchet). Doch nahm ich mein eigen Ding für mich (d. h. ich studirte auf meine eigene Hand) und las den Fitrufium, der beschreibt ein wenig van der Gliedmass eines Manns. Also van oder aus den zweien obgenannten Mannen hab ich meinen Anfang genummen und hab dornoch aus meinem Fürnehmen gesucht van Tag zu Tag.“ (342, 19 vgl. 340, 13.)

Man ist jetzt wohl einig darüber, dass der Meister Jacob des venezianischen Briefes mit dem Jacobus von Venedig des Entwurfs der Vorrede identisch ist, und dass wir es hier mit dem venezianischen Kupferstecher und Maler Jacopo de' Barbari zu thun haben, der unter dem Namen Jacob Walch zeitweise in Nürnberg lebte. Das „Ding“, das an der ersten Stelle genannt wird, kann also nur eine künstlerische Schöpfung dieses Jacopo de' Barbari sein, sei es ein Bild oder das Kupferstichwerk oder ein Skizzenbuch mit Pro-

1) Bei Springer S. 111 steht wahrscheinlich infolge eines Irrtums des Herausgebers „Malerkunst“.

2) Vgl. über die Geschichte der Proportionslehre zuletzt unsere Dürer-Ausgabe S. 27.



Abb. A. Proportionszeichnung einer Frau im Britischen Museum in London. (Lippmann 225.)



Abb. B. Rückseite von Abb. A. (Lippmann 226.)

portionsstudien[1]) oder dgl., das Dürer vor elf Jahren (also 1494 oder 1495 entweder in Venedig oder in Nürnberg) gesehen hatte. Jedenfalls war es nach dem Zusammenhang der zweiten Stelle irgend etwas, woran Barbari die Proportionen des menschlichen Körpers demonstrirt hatte. Und das Interessante an den beiden Stellen ist eben, dass Dürer dieses Kunstwerk und seinen Schöpfer, für den er als 24jähriger Mann geschwärmt hatte, schon 1506, also als 35jähriger, nicht mehr bewunderte, ja dass er in der Äusserung des Jahres 1523 seine einstige Bewunderung mit seiner damaligen Jugend entschuldigt.

Wir sehen aus den citirten Äusserungen, dass Dürer zuerst durch Jacopo de' Barbari 1494/95 zu seinen Proportionsstudien angeregt worden ist, dann aber, weil Jacopo ihm zwar die von ihm konstruirten Figuren, nicht aber den dazu gehörigen Proportionsschlüssel zeigen wollte, dieses Problem selbständig und mit Hilfe des Vitruv weiter verfolgt hat. Anspielungen auf den venezianischen Maler glaube ich in Dürer's schriftlichem Nachlass noch mehrere zu finden, so z. B. 338, 7, wo er als Grund für seine schriftstellerische Thätigkeit den angiebt, dass den jungen Lehrknaben der Meister mangelt, „der sie weist, wie mir geschehen ist“.[2]) Und auf die Geheimniskrämerei Barbari's mag es sich beziehen, wenn er 298, 24 schreibt: „Item hör auch kein Neuen, der Etwas beschrieb und aus liess gehn, den ich zu meiner Bessrung lesen möcht. Dann ob Etlich sind, so verbergens doch ihr Kunst.“ Eine Bestätigung dafür, dass er dann besonders Vitruv studirt hat, finden wir nicht nur in mehreren ehrenden Erwähnungen des unbedeutenden römischen Architekturschriftstellers (132, 23. 183, 23. 184, 11. 268, 3), sondern vor allen Dingen darin, dass Dürer (314, 5ff. und 317, 1ff.) ausführliche Auszüge aus Vitruv's Angaben über die Proportionen des menschlichen Körpers und die griechischen Tempelmasse bringt. Die



Abb. C. Vorderseite einer Proportionszeichnung in der Kunsthalle zu Bremen. (Lippmann 119.)

1) Auf seiner niederländischen Reise in [illegible] die Erzherzogin Margaretha um das „Büchlein“ ihres früheren Hofmalers, des Jacob Walch. Sie hatte es aber schon dem Bernhard van Orley versprochen.

2) Oder will Dürer damit das Fehlen eines Lehrmeisters auch für sich betonen? Vgl. S. [illegible].

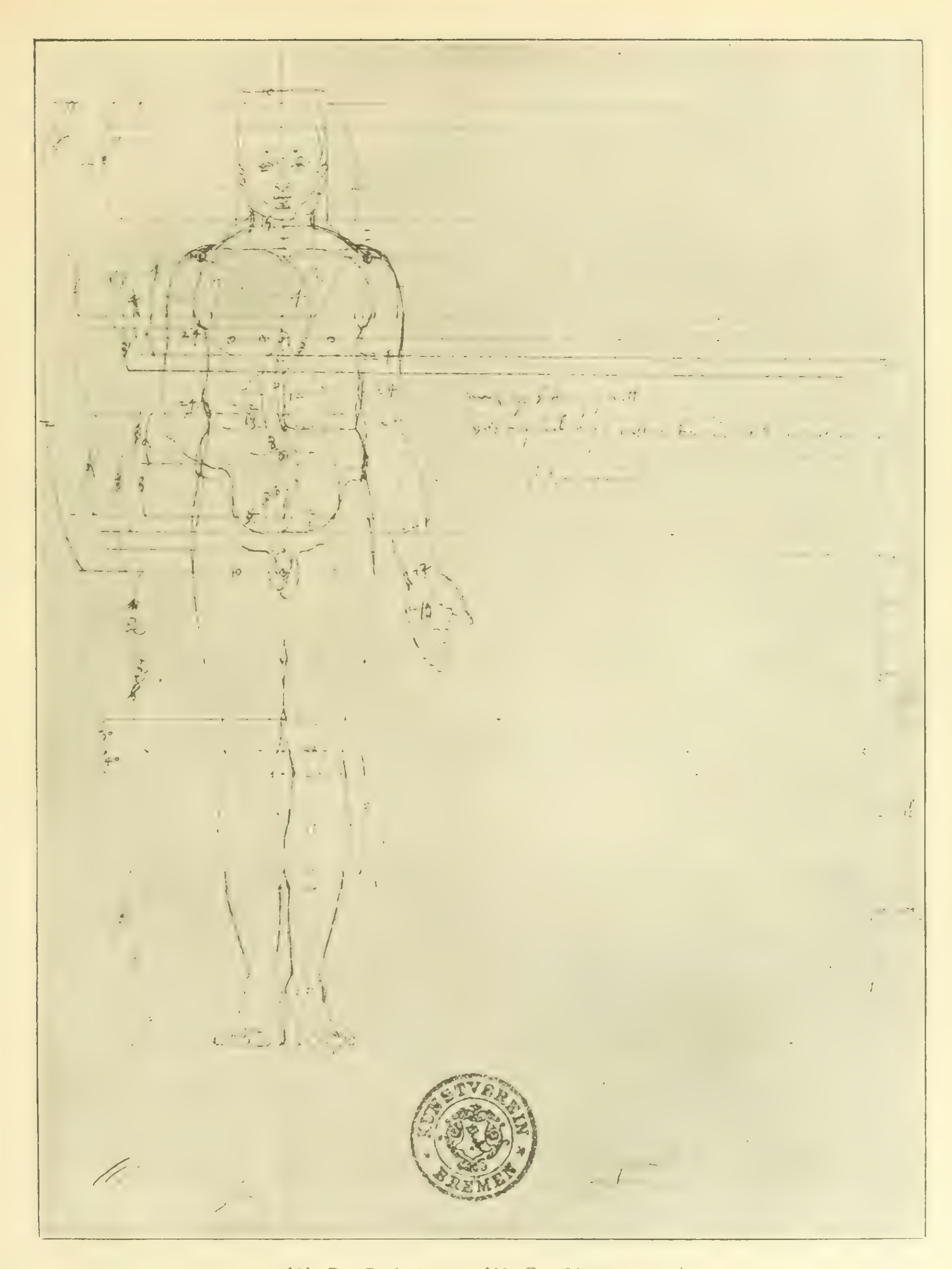


Abb. D. Rückseite von Abb. C. (Lippmann 120.)

erste Stelle lautet: „Von der Gliedmoss des Menschen. Vitrufius der alt Baumeister, den die Römer zu grossem Gbäu braucht haben, spricht: Wer do bauen woll, der soll sich verrichten auf der Geschicklichkeit des Menschen,[1]) wann aus ihm (d. h. aus dem menschlichen Körper) würd funden gar verborgne Heimlichkeit der Moss. Und dorum so will ich, eh ich sag vom Gebäu, erzählen, wie ein wohlgestaltter Mensch mag sein, dornoch ein Weibsbild, ein Kind und ein Ross. Auf solich Weg magst du beiläuftig all Ding messen. Und dorum hor zum Ersten, was do spricht Fittrufius von der menschlichen Gliedmass, die er gelehrt hat von den grossen Meisteren, Moler und Giesser, die hochberuhmt sind gewest. Die haben gesprochen, dass der menschlich Leib also sei: dass das Angsicht vom Kinn bis aufhin, do das Hoor anfächt, sei der 10. Theil des Menschen. Und ein ausgestreckt Hand sei och so lang. Aber der Kopf des Menschen sei ein Achttheil, ein 6theil von der Höhe der Brust bis hinauf, do das Hoor anfächt, und vom Haar bis zum Kinn in 3 Theil getheilt, im obersten die Stirn, im anderen die Nas, im dritten der Mund mit dem Kinn. Auch ein Fuss sei ein 6theil eins Menschen, ein Ellbogen ein 4theil, die Brust ein 4theil. Solich Gliedmass theilt er alle in die Gebäu und spricht: Wenn man ein Mensch auf die Erd ausgebreitt mit Händen und Füssen niederlegt und ein Zirkel in den Nabel setzt, so rührt der Umschweif Händ und Fuss. Domit bedeutt er zu finden ein runden Bau aus der menschlichen Gliedmass.[2]) Und zu gleicher Weis findet man auch ein Vierung. Wenn man misst von den Füssen bis zu dem Höchsten, so ist die Klofter eben als breit als die Läng. Domit erweist er die gevierten Bäu.[3]) Und also hat er zammenbrocht die Glieder der Menschen in ein vollkummne Zahl des Gebäus in solicher bewährlicher Ordnung, dass sie weder die Alten noch die Neuen nit verwerfen kunnen. Und wer do will, der les ihn, wie er die besten Ursach des Gebäus anzeugt" (314, 5). Beigegeben sind zwei Zeichnungen eines in einen Kreis und eines in ein Quadrat eingezeichneten Mannes (vgl. auch die in den Kreis und das Quadrat eingezeichneten Figuren der Proportionslehre weiter unten).

Die Erwähnung der Gebäude und Rosse, die Dürer damals noch in einem späteren Abschnitt seines Buches behandeln wollte, beweist, dass dies Excerpt in die frühere Zeit seiner theoretischen Studien, jedenfalls vor das Jahr 1512 fallen muss, und wenn wir von ihm selbst hören, dass er von Barbari und Vitruv seinen Anfang genommen habe, so dürfen wir wohl vermuten, dass diese Vitruvnotizen, oder genauer gesagt die ihnen zu Grunde liegenden Studien, zu den frühesten gehören, die wir von ihm nachweisen können.

Ich werde weiter unten zeigen, dass selbst noch die Proportionslehre gewisse Spuren von Dürers Vitruvstudien enthält, und will bei dieser Gelegenheit nur darauf aufmerksam machen, dass auch dies ein sicherer Beweis dafür ist, dass in das Werk Gedanken aus verschiedenen Zeiten verwebt worden sind.

Es muss unter Dürer's Proportionszeichnungen eine grosse Zahl solcher geben, in denen er versucht hat, einen menschlichen Körper nach den Massangaben Vitruv's zu konstruiren. Eine davon hat z. B. Lippmann auf Taf. 119 und 120 seines Dürer-Werkes publizirt. (Vgl. unsere Abbildungen C und D.) Es ist eine zweiseitige Zeichnung in der Kunsthalle zu Bremen, die einen nackten stehenden Mann darstellt. Auf der einen Seite ist die Figur ohne Masse und schraffirt, auf der anderen Seite nur in leichten Umrissen und mit Massangaben dargestellt. Unter diesen Massangaben finden sich diejenigen des Vitruv genau wieder: die Höhe beträgt 8 Kopflängen und 10 Gesichtslängen, die Entfernung vom Scheitel zur Halsgrube ein Sechstel, vom Scheitel zur Brustwarze ein Viertel, die Länge des Unterarms mit der Hand ebenfalls ein Viertel der Gesamthöhe. In den übrigen Massen war Dürer an Vitruv nicht gebunden; er wird also hier seine eigenen Messungen an der Natur verwendet haben. Dabei sah er wohl, wie ungenügend die Massangaben Vitruv's im Grunde waren — sagt er doch auch selbst bezeichnender Weise, dass Vitruv nur „ein wenig" von der Mass eines Mannes beschreibe.[1]) Es scheint nun, dass Dürer bei einigen Hauptabmessungen ein bestimmtes mathematisches Prinzip verfolgte. Wenigstens hebt er rechts am Rand die drei Entfernungen: 1) von der Halsgrube bis zur Scham, 2) von der Scham bis zur Kniemitte, 3) von der Kniemitte bis zum Fussknöchel besonders hervor und setzt die Worte bei: „Die drei Läng sind noch der Regel gemacht." Man kommt dabei unwillkürlich auf den Gedanken, dass zwischen diesen drei

1) D. h. auf die Proportionen des menschlichen Körpers. Vitruv III, 1: Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati similitudinem membrorum habuerit exactam rationem. Corpus enim hominis ita natura composuit uti os capitis a mento ad frontem summam et radices imas capilli esset decimae partis, item manus palma . . tantundem etc.

2) Vitruv: item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus. namque si homo conlocatus fuerit supinus manibus et pedibus pansis circinique conlocatum centrum in umbilico eius, circumagendo rotundationem utrarumque manuum et pedum digiti linea tangentur.

3) Vitruv: Non minus quemadmodum schema rotundationis in corpore efficitur, item quadrata designatio in eo invenietur. Nam si a pedibus imis ad summum caput mensum erit eaque mensura relata fuerit ad manus pansas, invenietur eadem latitudo uti altitudo, quemadmodum areae quae ad normam sunt quadratae.

1) Vgl. Rafael in dem Brief an Baldassare Castiglione.

Längen eine stetige Proportion statuirt werden solle, etwa in der Art, dass der Rumpf sich zum Oberschenkel wie der Oberschenkel zum Unterschenkel verhielte, wie Dürer das später in der Proportionslehre einmal angedeutet hat (s. unten). Doch trifft gerade dies hier nicht zu, der Unterschenkel ist bedeutend länger als der Oberschenkel, und zwar etwa um so viel, dass vielmehr er das Mittelglied einer stetigen Proportion abgeben könnte. Vielleicht hat Dürer dies unter der „Regel" gemeint, und es verdient hier nur bemerkt zu werden, dass er diesen Gedanken dann in seiner Proportionslehre doch wieder anders gefasst hat.

Interessant sind auch zwei weitere Aufschriften derselben Zeichnung. Auf der Seite, auf der sich die Massangaben befinden, steht: „Ist schan (d. h. schön) gefunden." Offenbar bezieht sich das auf ein oder mehrere Urteile, die Dürer über die Figur eingezogen hatte. Aber auf der anderen Seite steht, von ihm in späterer Zeit daruntergeschrieben: „Der hat zu lange Schienbein." Diese Zeichnung ist also ein interessanter Beleg dafür, wie Dürer von Vitruv ausgehend dann selbständig weiter geforscht hat, wie er sich dabei fremder Urteile bediente, und wie er über diesen Studien selbst in verschiedenen Zeiten zu verschiedenen Resultaten gekommen ist.

Das Blatt trägt das Datum 1513, stammt also aus einer Arbeitsperiode, die dem Abschluss der Proportionslehre um 14 Jahre vorausliegt. Wenn Dürer diese Figur in der definitiven Fassung nicht verwendet hat, so ist das nur eine Bestätigung dafür, dass er von den Versuchen mit Vitruv allmählich abgekommen ist.

Noch freier steht die Londoner Zeichnung eines „Mannes von acht Haupt-Längen" (Conway, Literary Remains of A. Dürer S. 232, vgl. unsere Fig. E) den Angaben Vitruv's gegenüber. Sie scheint aus späterer Zeit zu stammen, während eine zweite bei Conway S. 234 abgebildete (vgl. unsere Fig. F), die genauer mit Vitruv übereinstimmt, älter zu sein scheint. Im Stil der letzteren ist die Berliner Zeichnung Lippmann 11 gehalten, wo die Kreise an Vitruv erinnern. Es wäre überhaupt sehr interessant, die Zeichnungen der Londoner Manuskripte und des Dresdener Kodex einmal chronologisch zu ordnen und mit den in das Proportionswerk aufgenommenen Zeichnungen zu vergleichen. Die Bemerkungen Conway's sind nur ein erster Ansatz dazu. Erst wenn das geschehen ist, wird man Dürer's Verhältnis zu Vitruv in den verschiedenen Stadien seines Lebens genau feststellen können.

Eine zweite Aufgabe würde dann sein, den Einfluss des Barbari'schen Kanons auf Dürer genauer zu untersuchen. Die Beziehungen der beiden Künstler zu einander, die man bisher nachgewiesen hat, sind mehr kompositioneller als stilistischer Art. In der formalen Behandlung des menschlichen Körpers konnte man im Ganzen wenig Einfluss Barbari's auf Dürer erkennen. In der That sind die übertrieben schlanken Proportionen aus Barbari's früherer Zeit bei Dürer selbst in der Periode, wo er am meisten unter seinem Einfluss gestanden hat, in der Mitte der 90er Jahre des 15. Jahrhunderts, so gut wie gar nicht nachzuweisen. Höchstens bei einigen mit der Antike zusammenhängenden Zeichnungen, die nachweislich unter Barbari's Anregung entstanden sind, könnte davon die Rede sein. Aber schon die grossköpfigen und kurzbeinigen Gestalten der Apokalypse und der älteren Passionsblätter (vgl. auch die Zeichnung einer nackten Frau in der Sammlung Bonnat in Paris, Lippmann 345, von 1493), sowie andere gleichzeitige Werke, z. B. der ältere Kupferstich des S. Sebastian, Bartsch 56, erinnern sehr wenig an Barbari, und ob die schlankere, kleinköpfigere Bildung, die bei Dürer seit den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts Platz greift, auf einen damals erfolgten neuen Einfluss des Venezianers zurückzuführen ist, scheint mir sehr fraglich. Dagegen wird man wohl annehmen dürfen, dass gewisse Konstruktionsversuche Dürer's, bei denen der Körper und seine Teile in Kreise und Rechtecke von verschiedener Grösse eingeschlossen werden, durch das Vorbild Barbari's angeregt worden sind. Das erste Beispiel dafür ist die von 1500 stammende Zeichnung einer nackten Frau im Britischen Museum (Lippmann 225 und 226, vgl. oben Abb. A), mit welcher die Berliner Zeichnung Lippmann 37 und 38 etwa gleichzeitig sein dürfte. Dazu gehört auch die Frauengestalt in London (Conway 234, unsere Abb. G) und die Studien zu der Eva von 1506 (Lippmann 239 bis 242, unsere Abb. H. und J). Einmal liegt der Konstruktion auch eine in 12 Teile geteilte Ellipse zu Grunde (unsere Abb. A). Sollte der Proportionsschlüssel Barbari's aus ähnlichen Konstruktionen bestanden haben? Jedenfalls ist es auch hier sehr bezeichnend, dass diese Versuche, so viel ich sehe, alle in die frühere Zeit Dürer's fallen, dass sich also, wenn meine Vermutung richtig ist, auch in diesem Punkt eine allmähliche Loslösung des Künstlers von dem Einfluss eines für seine Jugendentwicklung bedeutsamen Vorbildes vollzogen hat. Von einem durchgreifenden Einfluss des Barbari'schen Kanons auf Dürer kann ja schon deshalb nicht die Rede sein, weil Barbari dem jungen Dürer „seinen Grund nit klärlich anzeigen wollte" Jedenfalls war Dürer schon als er seinen Kupferstich Adam und Eva (1504) schuf, teils durch das Studium anderer Vorbilder, teils durch das Erstarken seines eigenen Naturgefühls haushoch über den schwächlichen Venezianer hinausgewachsen.

Wir begreifen es also vollkommen, wenn wir hören, dass ihm schon 1506 in Venedig die Augen über die geringe künstlerische Bedeutung seines einstigen Men-

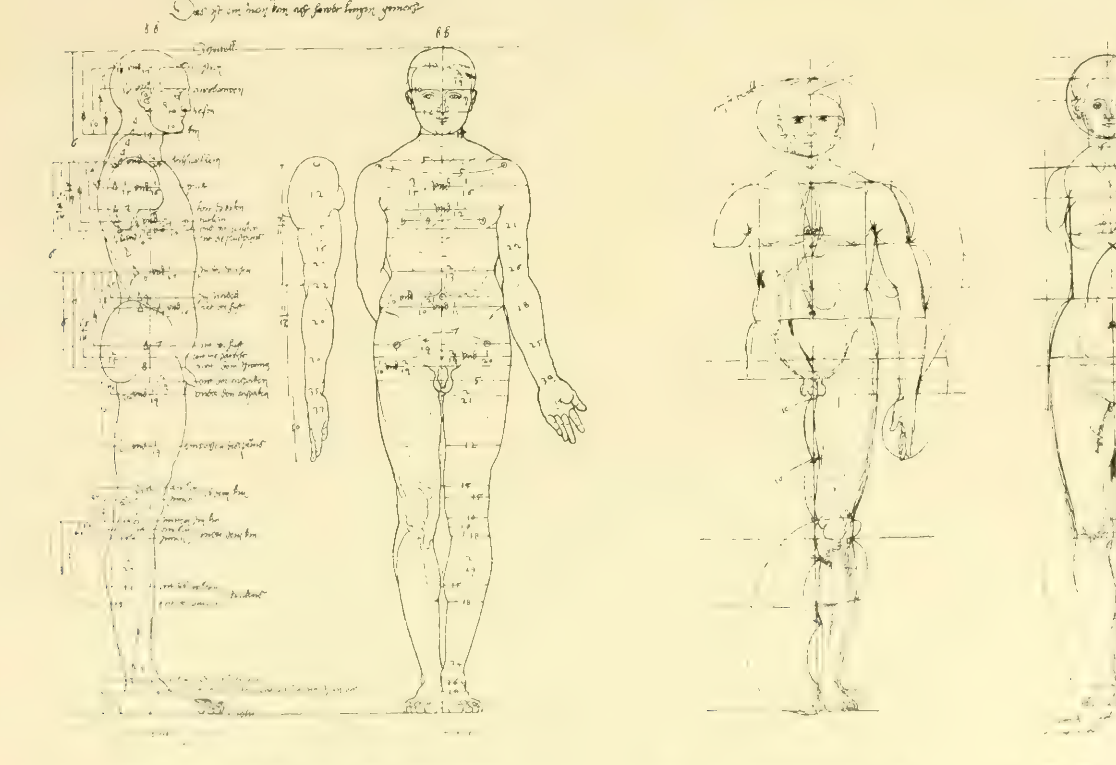


Abb. I. Der Mann von acht Hauptlängen. Proportionszeichnung im Britischen Museum. (Conway 232.)

Abb. F. Proportionszeichnung eines Mannes im Britischen Museum. (Conway 234.)

Abb. G. Proportionszeichnung einer Frau im Britischen Museum. (Conway 234.)

tors aufgingen. Wie alle grossen Männer hatte Dürer eine Neigung, über die früheren Stadien seiner eignen Entwicklung, sobald er sie überwunden hatte, gering zu denken.[1]) Und es mag ihm, als er nun das vor elf Jahren bewunderte „Ding“ in Venedig wiedersah, gegangen sein, wie einem Menschen, der nach langer Abwesenheit in sein Heimatstädtchen zurückkehrt und alles viel kleiner und unscheinbarer findet, als er es hinterlassen. Zwar nennt Dürer den Barbari noch 1523 einen „guten lieblichen Maler“ und wünscht 1521 noch ein „Büchlein“ von ihm zu besitzen. Er hatte ihm also wenigstens eine pietätvolle Erinnerung bewahrt. Aber die einstige Bewunderung für Barbari's „geheime Mass“ war doch geschwunden und zwar auf Grund der eigenen Naturstudien, die ihn zu anderen Resultaten geführt hatten.

Diese Thatsache müssen wir zum Verständnis des Folgenden festhalten. Der antike und italienische Einfluss, den Dürer erfahren hat, insbesondere soweit er sich auf die Proportionen des menschlichen Körpers bezieht, bildet in seinem Leben zunächst nur eine Episode, und zwar eine Episode seiner Jugendzeit. Später hat er sich von ihm losgemacht, und wir können in seinem ganzen Leben keinen Zeitpunkt nachweisen, in dem er auch nur annähernd so stark antikisirt und italisirt hätte wie in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts.

Nun ist aber die idealistische Anschauung, von der wir oben sprachen, nämlich dass es ein Schönheitsideal des menschlichen Körpers, besonders eine Norm seiner Proportionen gebe, bekanntlich ein Erbe der antiken Ästhetik, das durch die Vermittlung der italienischen Renaissance auf die nordische Kunst übertragen worden ist. Die masslose Überschätzung der Symmetrie, Eurhythmie, Harmonie u. s. w., wie wir sie bei den antiken Philosophen finden, wurde von den italienischen Renaissance-Künstlern und Mathematikern übernommen. In den fünf regelmässigen Körpern Plato's, in der stetigen Teilung, im goldenen Schnitt u. s. w. suchte man geheimnisvolle mathematische Kräfte, denen man göttlichen Ursprung nachsagte und die man bald auch auf die Kunst anzuwenden trachtete. Besonders bezeichnend für den mathematischen Mysticismus jener Zeit ist Fra Luca Pacioli's Buch de divina proportione, über den goldenen Schnitt, das sich allerdings streng innerhalb der mathematischen Wunder dieser stetigen Teilung hält, ohne sie jedoch — was man neuerdings wiederholt behauptet hat — auf die Kunst anzuwenden. Aber ein Künstler, der zum Grübeln geneigt und ausserdem mathematisch veranlagt war wie Dürer, musste, wenn er von diesen Dingen hörte, von einer geheimen Sehnsucht ergriffen werden, den Proportionsschlüssel zu finden, der besonders im Gebiete der menschlichen Gestalt die volle Schönheit des Kunstwerkes zu garantiren schien. Es ist durchaus kein Zweifel, dass Dürer wenigstens in seinen Jugendjahren im Banne dieser Anschauungen gestanden hat.

Aber die Frage, um die es sich hier handelt, ist die, ob er in diesen Anschauungen bis zu seinem Tode befangen geblieben ist, d. h. ob sie auch das dominirende Prinzip seiner Proportionslehre bilden.

In dieser Beziehung ist es nun für uns besonders wichtig, dass gerade derjenige italienische Künstler, dem Dürer den Hinweis auf diese Dinge verdankte, später keine Autorität mehr für ihn war. Er sagt zwar nicht ausdrücklich, was ihm später an Barbari's „Ding“ nicht mehr gefiel, aber wir dürfen bei einem Vergleich der beiden Stellen oben S. 123ff. nicht daran zweifeln, dass es gerade dasjenige war, was er früher so sehr bewundert hatte, d. h. die „aus der Mass gemachten“ Mann und Weib. Die von Barbari verwendeten Proportionen als solche erregten sein Missfallen, und daraus ergab sich für ihn unmittelbar der Schluss, dass er suchen müsse, durch eigne Studien zu besseren Resultaten zu kommen. Diese Studien konnte er, da Vitruv's Angaben doch nur dürftig waren, seiner ganzen Anlage nach nur in der Natur machen. Schon aus dem Jahre 1493 haben wir eine Zeichnung eines stehenden nackten Weibes von ihm in der Sammlung Bonnat in Paris (Lippmann 345) und aus dem Jahre 1501 eine Darstellung einer liegenden nackten Frau in der Albertina mit der stolzen Beischrift: „Das hab ich gvisirt.“[1]) Solche Naturstudien und die dazu gehörigen Messungen waren eben das „eigen Ding“, das er nach seiner ausdrücklichen Angabe „für sich nahm“, als er diese Studien fortsetzte und Tag für Tag weiter betrieb.

Dürer hat sich also nicht wie viele unserer modernen Romantiker von einem naiven jugendlichen Naturalismus zu der formalen Gesetzmässigkeit der Antike oder der Renaissance entwickelt, sondern er hat umgekehrt (wenn man von seinen allerersten Studien absieht) mit der Antike und der italienischen Renaissance begonnen und von da den Weg zu einer vertieften Auffassung der Natur und zur Ausbildung seiner eigenen Individualität gefunden. Diese Thatsache ist für das Verständnis des Folgenden von grösster Wichtigkeit.

Dürer ist, wie seine Werke zeigen, seiner tiefsten Überzeugung nach Realist. Die Natur schwebt ihm als letztes und höchstes Ziel der Kunst vor. Jener zweite Charakterzug der antiken Ästhetik neben der Betonung der Masse, nämlich die Auffassung der Kunst als Nachahmung der Natur und die Anschauung, dass

1) Vgl. Manlius loc. comm. coll. 1563 II, p. 305.

1) Abbildung in den „Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina“, hrsg. v. Meder und Schönbrunner 22.

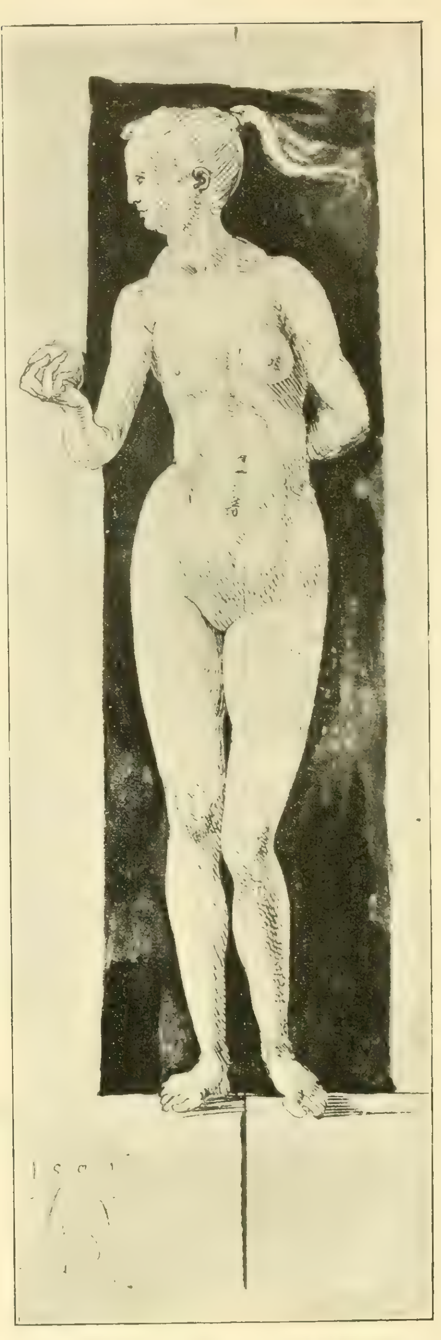


Abb. 11. Studienzeichnungen zu einer Eva im Britischen Museum. Vorderseite. (Lippmann 239 und 240.)



Abb. J. Studienzeichnungen zu einer Eva im Britischen Museum. Rückseite. (Lippmann 241 und 242.)

die Kunst vor allem die Illusion der Natur erstreben müsse, entsprach vollkommen seinem germanischen Kunstempfinden. Allerdings hat er dieses Ziel erst in seinen letzten Jahren annähernd erreicht. In seiner Jugend steht er noch stark unter dem Einfluss einerseits der stilisirenden und schnörkelhaften älteren deutschen Kunst, andererseits des italienischen Quattrocento. Die Häufung und Übertreibung der Details lässt ihn nicht zur einheitlichen Wirkung kommen. Erst in den vier Aposteln von 1526 und den Bildnissen seiner letzten Jahre hat er sich durch Vereinfachung der Details und Koncentration der Wirkung einigermassen dem Ziel genähert, die Natur mit den Mitteln der Kunst zu erreichen. Ob und inwieweit ihn das Studium der Antike und der italienischen Kunst hierin unterstützt hat, will ich dahingestellt sein lassen. Ich habe den Eindruck, dass in der Zeit, in welcher sich dieser Umschwung hauptsächlich vollzog, d. h. nach der niederländischen Reise des Jahres 1521, von antikem und italienischem Einfluss bei ihm wenig mehr die Rede sein kann, um so mehr aber von dem Einfluss des wuchtigen niederländischen Naturalismus. Und der grosse Stil seiner letzten Jahre, der plötzlich mit den Zeichnungen des Jahres 1521 einsetzt und schliesslich in den Bildern der vier Apostel und den Porträts der letzten Jahre seinen Höhepunkt erreicht, gipfelt nicht in einer Idealisirung oder Antikisirung der Natur, sondern lediglich in einer Vereinfachung, einem Herausarbeiten der grossen Wirkungen auf Grund des eigenen deutschen Naturgefühls.

Dürer ist sich selbst seiner Entwicklung von der Unnatur zur Natur vollkommen bewusst gewesen. Das lehren uns zwei bekannte von Melanchthon berichtete Äusserungen des Meisters aus seinen letzten Jahren. Melanchthon schreibt einmal, lange nach Dürer's Tode, in einem Briefe an Georg von Anhalt:

„Ich erinnere mich, dass Dürer mir gesagt hat, er habe in seiner Jugend die bunten und abwechslungsreichen Bilder (floridas et maxime varias[1]) picturas) geliebt und sich bei der Betrachtung seiner Werke besonders über die Mannigfaltigkeit in einem Gemälde gefreut. Später in seinem Alter dagegen habe er angefangen, die Natur anzuschauen und ihre echte Erscheinung (nativam faciem) nachzuahmen. Jetzt erst habe er eingesehen, dass die Einfachheit die höchste Zierde der Kunst sei. Da er sie aber nicht mehr erreichen könne, so habe er an seinen Werken nun nicht mehr dieselbe Freude wie früher, sondern seufze bei ihrer Betrachtung oft, indem er sich seiner Schwäche bewusst sei." Und in einem Briefe an Hardenberg:

„Ich erinnere mich, dass Dürer mir gesagt hat, er habe als Jüngling in der Malerei phantastische und ungewohnte Gestalten (monstrosas et inusitatas figuras) geliebt. Jetzt im Alter schaue er die Natur an und bemühe sich, sie so genau wie es ihm nur möglich sei nachzuahmen. Aber die Erfahrung lehre ihn, wie schwer es sei, nicht von der Natur abzuweichen (quam difficile sit non aberrare a natura).

Der Gegensatz, um den es sich in diesen beiden Stellen handelt, ist freilich nicht derselbe, der uns hier beschäftigt. Dürer stellt hier nicht seine früheren antikisirenden und italisirenden Neigungen in einen Gegensatz zu seinen späteren naturalistischen, sondern vielmehr den unruhigen und phantastischen Charakter seiner Jugendschöpfungen in einen Gegensatz zu dem objektiven Streben nach Einfachheit und Naturwahrheit in seinem Alter. Allein schon dass er die objektive Naturwahrheit als Schlusspunkt seiner Entwicklung, als letztes und höchstes Ziel seines Strebens hinstellt, ist für uns ein Beweis, dass er sich seiner eigenen Auffassung nach nicht von dem kleinlichen aber treuen Naturalismus des Quattrocento zu der antikisirenden und italisirenden Eurhythmie des Cinquecento entwickelt hat, sondern dass er vielmehr von der schwankenden und unruhigen Stilisirung seiner Jugendzeit zu einer grösseren Einfachheit und Naturwahrheit fortgeschritten ist. Wenn wir also in Bezug auf seine theoretischen Anschauungen eine Entwicklung nachweisen wollen, so kann es nur die sein, dass sich auch in ihnen später der Naturalismus gegenüber dem antikisirenden und italisirenden Ideal der früheren Zeit durchgesetzt hat. Und dies ist in der That der Fall.

Das wichtigste, was Dürer überhaupt geschrieben hat, gewissermassen sein ästhetisches Glaubensbekenntnis, ist der grosse Exkurs am Ende des dritten Buchs der Proportionslehre.[1]) Allerdings hat v. Zahn (Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, S. 15, Anm. 25) die Bemerkung gemacht, Dürer's Erben hätten gesagt, nur das erste der vier Bücher sei druckfertig geworden, und Springer hat danach sogar (S. 111) behauptet, diese „teilweise lückenhafte Einschaltung" rühre nicht von Dürer selbst her. Dieser habe bei Lebzeiten nur das erste Buch übersehen und korrigirt, während die folgenden drei Bücher von seinen Freunden nach seinem Tode dem Druck übergeben worden seien. Allein das ist ein Irrtum. In dem Nachwort zur Proportionslehre, das die Herausgeber beim Druck angefügt haben, steht ganz deutlich: „Wiewol der frumm und kunstreich Albrecht Dürer diese vier Bucher geschrieben, so hat er doch nur das erste wieder ubersehen und corrigirt" (236, 9). Das heisst doch: das ganze Manuskript von Dürer's Hand lag vor, aber

1) Bei Springer S. 114 steht irrtümlich: buntfarbige „geölte" Bilder.

1) Abgedruckt in Dürer's schriftlichem Nachlass S. 216 bis 231, die Entwürfe dazu S. 348—365.

da er über dem Druck hinstarb, konnte er nur das erste Buch korrigiren. Auch haben wir ja in dem Dürer-Bande auf der Nürnberger Stadtbibliothek grosse Teile des eigenhändigen druckfertigen Manuskripts aus allen vier Büchern, und wenn darunter auch zufällig der ästhetische Exkurs nicht ist, so ist doch dieser so vollkommen in Dürer's Stil gehalten, dass an seiner Urheberschaft nicht gezweifelt werden kann. Überdies existirt noch der eigenhändige, teilweise wörtlich übereinstimmende Entwurf dazu in London (S. 354 bis 365), auch sonst viele Entwürfe zu einzelnen Stellen von teilweise übereinstimmendem Wortlaut. Dürer hatte offenbar ursprünglich die Absicht, einen Teil der Gedanken, die den Inhalt dieses Exkurses bilden, als Einleitung an die Spitze des Ganzen zu stellen — das geht noch aus der Formulirung einiger Entwürfe hervor —, hat sich aber dann selbst noch entschlossen, ihn an das Ende des dritten Buches, d. h. an den Schluss der eigentlichen Proportionslehre zu setzen, weil er annahm, dass der Leser ihn besser verstehen würde, wenn er vorher die Proportionslehre im Einzelnen kennen gelernt hätte. Es ist allerdings richtig, dass die Gedankenfolge dieses Abschnitts zuweilen etwas sprunghaft ist. Aber das lag an Dürer's geringer schriftstellerischer Übung. Jedenfalls ist der Stil im wesentlichen klar, z. B. viel klarer als in den Entwürfen Pirkheimer's und Hans Ebner's (?) Nachlass S. 329ff. und 332ff., aus denen Dürer einige Gedanken herübergenommen hat.

Indem wir von der oben skizzirten künstlerischen Entwicklung Dürer's ausgehen, stellen wir natürlich diejenigen seiner Äusserungen an die Spitze, die auf einen Zusammenhang seiner Theorie mit der Antike und der italienischen Renaissance hinweisen. Dürer hätte kein Renaissancemensch sein müssen, wenn er nicht in vielen Dingen ganz von der klassischen Auffassung beeinflusst worden wäre. Es ist selbstverständlich, dass er die Kenntnis der antiken Kunstschriftsteller seinen humanistischen Freunden, insbesondere Pirkheimer, verdankte. So redet er diesen z. B. in einem Entwurf zur Vorrede des Proportionswerkes folgendermassen an: „Nochdem sich zwischen uns zu mehr Moln hat begeben, dass wir zu Red wörden sind van allerlei Künsten, und unter anderen ich frogte, ob auch Bücher vorhanden wären, die do van der Gestalt der Menschen lehrten zu machen, vernahm ich von Euch, sie wären gewest, aber bei uns nit entgen (d. h. erhalten). Dorauf ich nochmals (d. h. nachher) für mich selbs süchte, wie man Solchs machen künnt. Und was ich van solchen Dingen fand und machet, das bracht ich zu Euch, dass Ihrs besichtigt. Do vermeinten Ihr, ich söllt Solichs lassen ausgehn“ (337, 9, vgl. 206, 15. 207, 7. 257, 8. 341, 23).

Durch Pirkheimer's Vermittlung wird ihm wohl auch die genauere Kenntnis des Vitruv geworden sein, von der wir oben S. 126ff. die Beweise kennen gelernt haben. Ebenso die des Plinius, der Hauptquelle der antiken Künstlergeschichte (209, 5). Aus dem Entwurf zu einer Vorrede des Proportionswerkes, den ihm Pirkheimer angefertigt hatte (330, 23), entnahm er dann die Namen der griechischen Bildhauer und Maler Apelles, Protogenes, Phidias, Praxiteles, Polyklet, Parrhasius, Lysippus, die besonderen Wert auf die Proportionen gelegt und deren etliche „künstliche Bücher beschrieben van der Molerei“, die aber „leider leider“ verloren sind (288, 10, vgl. 207, 7. 292, 6. 294, 6. 295, 16. 298, 5. 308, 12). Dürer machte sich seine eigenen Gedanken über die Art dieses Verlustes: „Doch sind dieselben ihre löbliche Bücher uns bisher verborgen und vielleicht gar verloren, etwan geschehen durch Krieg, Austreibung der Völker oder Verändrung der Gesetz und Gelauben, das do billig zu bereuen ist van einem idlichen weisen Mann. Es geschicht oft durch die groben Kunstverdrücker, dass die edlen Ingenii ausgelescht werden. Dann so sie die gezognen Figuren sehen in etlichen Linien, vermeinen sie, es sei eitel Teufelsbannung, ehren Gott mit einem Widerwärtigen (d. h. mit einer Handlung, die ihm widerwärtig ist). Dann menschlich zu reden, so hat Gott ein Misfall über all Vertilger grosser Meisterschaft, die mit grosser Mühe, Arbeit und Zeit erfunden würd und allein van Gott verliehen ist. Ich hab oft Schmerzen, dass ich der vorbestimmten Meister Kunstbücher beraubt muss sein. Aber die Feind der Künst verachten diese Ding“ (298, 9, vgl. 205, 21).

Von diesen verlorenen Proportionsbüchern machte er sich die übertriebensten Vorstellungen, und in lebhafter Weise suchte er sich auszudenken, wie er diese heidnischen Bücher, wenn sie noch erhalten wären, im Interesse der christlichen Malerei verwerten würde. „Plinius schreibt, dass die alten Moler und Bildhauer als Abelles, Protognes und die anderen haben gar künstlich beschrieben, wie man ein wolgestaltte Gliedmoss der Menschen soll machen. Nun ist wol müglich, dass solche edle Bücher seien im Anfang der Kirchen verdrückt und ausgetilgt worden um Hass der Abgötterei willen. Dann sie haben gesagt: Der Jupiter soll ein solche Proportz haben, der Abbollo ein andre, die Fenus soll also sein, der Ercules also, desgleichen mit den anderen allen. Sollt noch meinem Zufall ihm also sein und wär dieselb Zeit entgegen gewest, so hätt ich gesprochen: O liebn heiligen Herren und Väter, um des Bösen willen wöllt die edlen erfundenen Kunst, die do durch gross Mühe und Erbet zusammenbracht ist, nit so jämmerlich tödten. Dann die Kunst ist gross, schwer und gut, und wir mügen und wöllen sie mit grossen Ehren in das Lob Gottes wenden. Dann zu gleicher Weis', wie sie die schonsten Gestalt eines Menschen haben zugemessen ihrem Abgott Abblo (Apollo), also wolln wir dieselb Moss brauchen zu

Chrysto dem Herren, der der schönste aller Welt ist. Und wie sie braucht haben Fenus als das schönste Weib, also woll wir dieselb zierlich Gestalt k[r]euschlich darlegen der allerreinesten Jungfrauen Maria, der Mutter Gottes. Und aus dem Ercules woll wir den Somson machen, desgeleichen wöll wir mit den andern allen than" (315, 20).

Ob Dürer wirklich die antiken Masse, wenn er sie gehabt hätte, so unmittelbar in seine Kunst übertragen haben würde? Seine freie Benutzung des Vitruv und die Selbständigkeit, mit der er sich in seiner Unterweisung der Messung über die antiken Säulenordnungen hinwegsetzt, machen das wenig wahrscheinlich. Man hat wirklich bei diesen bewundernden Äusserungen über die Antike, wie sie in der ganzen Renaissance gebräuchlich sind, oft den Eindruck, dass es sich mehr um eine konventionelle Bewunderung als um den ernsten Willen der Nachahmung, mehr um eine platonische Liebe, wenn ich so sagen darf, als um ein reelles Liebesverhältnis handelt.

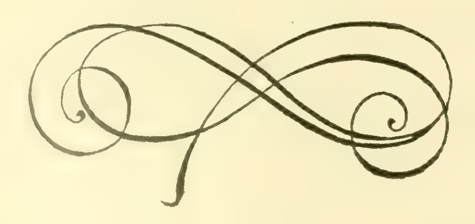
Die Überschätzung des Masses bei den antiken Philosophen, die wohl im letzten Grunde auf die Pythagoräer zurückzuführen ist, hat bekanntlich besonders in der platonischen Philosophie einen Ausdruck gefunden. Bei der grenzenlosen Bewunderung, die man Plato in der Renaissance entgegenbrachte, ist es selbstverständlich, dass auch Dürer von seinen humanistischen Freunden manches von ihm gehört hatte. Und es müsste mit wunderbaren Dingen zugehen, wenn man nicht ebenso wie bei Lionardo, Michelangelo und Rafael auch bei ihm die Spuren der platonischen Ideenlehre wiederfinden könnte. Dass Dürer Plato kannte, geht aus folgenden Worten hervor: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, dass er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen, dovan Plato schreibt, allweg etwas Neus durch die Werk auszugiessen" (295, 13, vgl. 298, 1). Und auch die wiederholte Versicherung, dass nur Gott oder nur die Wahrheit die Schönheit vollkommen erfassen könne (s. weiter unten), ist weniger ein Zeichen christlicher Demut, als die Herübernahme eines platonischen Gedankens.[1]) Ja, ich halte es sogar nicht für unmöglich, dass ein bei Dürer vereinzelt vorkommender Hinweis auf die stetige Proportion (s. weiter unten) aus Plato entlehnt ist.[2])

So ist es denn kein Wunder, dass Dürer wiederholt den Gedanken äussert, in der Geometrie und in den mathematischen Zahlenverhältnissen sei das Geheimnis der Schönheit zu suchen. Wenn er freilich in der Einleitung zur „Unterweisung der Messung" die Fehler der früheren Maler darauf zurückführt, „dass sie die Kunst der Messung nit gelernet haben, ohn die kein rechter Werkmann werden oder sein kann", so meint er damit vorzugsweise Projektionslehre und Perspektive, kurz die für den Künstler notwendigsten Teile der darstellenden Geometrie. Aber auf die Proportionslehre beziehen sich folgende Äusserungen: „Ausserhalb der Messung oder ahn einen Verstand einer guten Mass kann kein gut Bild gemacht werden" (260, 1, vgl. 231, 9 und 346, 10). „Ein rechte Mass gibt ein gute Gestalt, nit allein im Gemäl, sunder in allen erhabnen Dingen, wie die für bracht mügen werden" (240, 28. vgl. 294,31. 297, 10. 309, 33. 313, 6). „Ahn rechte Proportion kann je kein Bild vollkommen sein, ob es auch so fleissig als das immer möglich ist gemacht wirdet" (208, 6). „Dann durch die Moss, so die recht gebraucht würd, mag ein idlich Ding künstlich gemacht werden" (345, 6). „Darum ist von Nöten, dass man recht künstlich messen lern" (231, 4). „Und durch die Geometria magst du deins Werks viel beweisen" (226, 28). „Welcher aber durch die Geometria sein Ding beweist und die gründlichen Wahrheit anzeigt, dem soll alle Welt glauben. Dann da ist man gefangen und ist billig ein Solicher als von Gott begabt für ein Meister in Solchem zu halten" (222, 27, vgl. 363, 5).

1) Der Gedanke ist übrigens auch von italienischen Schriftstellern häufig ausgesprochen worden.

2) Plato Timäus 31 bc.

(Fortsetzung folgt.)





1. E. Kanoldt: Sitten in der Schweiz; Bleistiftskizze.

ZEICHNUNGEN UND STUDIEN VON EDMUND KANOLDT

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG*

IN demselben Masse, in dem das heftige Kampfgeschrei auf dem Felde der Malerei verhallt, um sich auf benachbarte Gebiete, die der dekorativen und angewandten Kunst zu verziehen, schwindet auch der Grad befangener Schätzung am Massstab von Tagesproblemen. Wir erblicken heute in den letzten zehn Jahren eine Epoche von zwar rapider, aber doch ungleichmässiger Entwicklung, in der der Geist einer neuen Zeit nach neuem Ausdruck suchte und diesen zunächst, nachdem man gleichsam von der Pike auf gedient, in der Selbständigkeit der farbigen Anschauung fand. Selbständige Probleme der Form hatte man sich nicht zum Ziel gesetzt und wollte sie sich nicht setzen. Wie diese Einseitigkeit eine Reaktion war, so erfolgte auch auf diese selbst eine neue Reaktion. Man erkannte wieder, dass man ein grosses äusserst ausbaufähiges Gebiet brach hatte liegen lassen, ohne dessen Hilfe man grosse dekorativ-ornamentale Aufgaben nicht lösen konnte, und wandte sich mit Feuereifer wieder rein zeichnerischen Problemen zu, die man in neuer, eigenartiger Weise zu lösen suchte.

Durchblättert man die Mappen Edmund Kanoldt's, so überkommt einen dabei das Gefühl der grössten Überraschung. Es ist erstaunlich, dass ein so hoher Grad von zeichnerischem Verständnis, der hier beim einzelnen erreicht war, der Allgemeinheit durch die neue Arbeit der koloristischen Probleme so verloren gehen konnte. In diesen vor fast einem Vierteljahrhundert entstandenen Blättern entdeckt man die Anfänge einer grossen Linienkunst, die, sehr im Gegensatz zu den meisten Bestrebungen jener Jahre, deren Ideal häufig die Schablone war, wirklich echt ist, dann aber, im Zwange der Verhältnisse, eigentlich ungenutzt liegen geblieben ist. Kanoldt, der damals dem Zuge der Zeit folgte und eine rein malerische Darstellung im Keller'schen Sinn anstrebte, fand leider

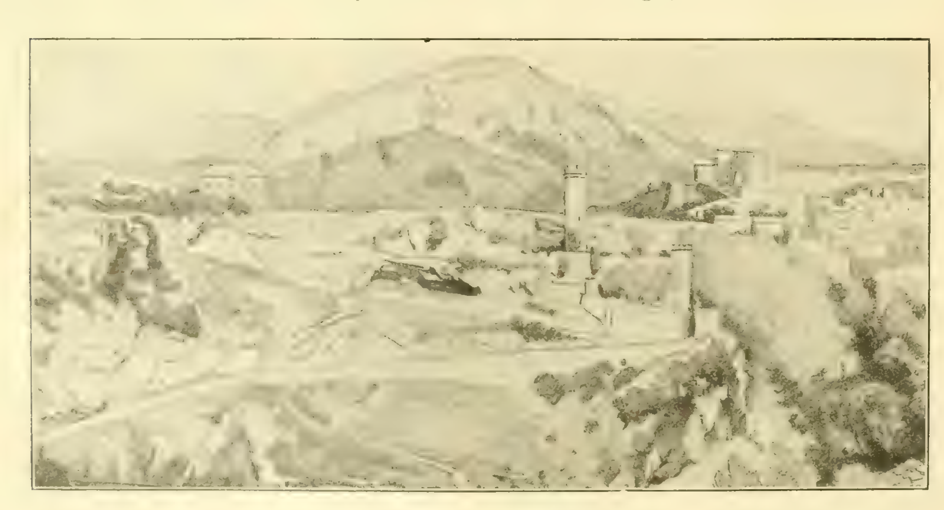


2. E. Kanoldt: Hohenstaufen; getuschte Bleistiftzeichnung.

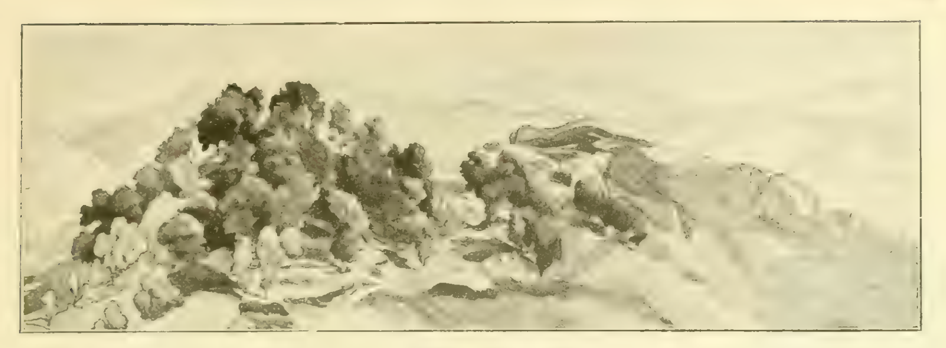
keine Gelegenheit, seine linearen Ideen al fresco, wofür er wohl prädestiniert war und worauf ihn die Grundsätze seiner Begabung hinwiesen, zu bethätigen.

Wir sind heute in der Lage, einige dieser Blätter unsern Lesern zu zeigen. — Kanoldt, der bekanntlich Prellerschüler war, begnügte sich nicht, die Linien seines Meisters gedankenlos nachzuziehen, sondern er begann mit einem sehr intimen Naturstudium, das ihn erst instand setzen sollte, zur Einfachheit, zur Grösse zu gelangen. Seine ersten Blätter sind die Zeugen des hingebendsten Aufgehens in der Form. Die Studie einer Tanne ist noch ängstlich und entbehrt vielleicht noch der Totalwirkung, doch ist hier der Baum schon mit einem Verständnis für das organisch Gewachsene gegeben, das seinesgleichen sucht. Der Künstler verzichtet auf die Impression und sucht allein den Gang des Wachstums zu zeigen. Sehr angenehm berührt übrigens auch bei dieser Zeichnung die Abwesenheit eines jeden Versuches, durch eine geborgte „Flottheit“ des Strichs zu dupiren; alles ist ernst, sachlich und wahr bis zum kleinsten Strich.

Mit den Jahren verliert sich diese strenge Objektivität, um einer stärkeren, persönlicheren Auffassung Platz zu machen. — In den klassisch geformten Silhouetten der Sabinerberge fand Kanoldt eine Natur, die gleichsam eine welsche Ausgabe seiner heimatlichen Höhenzüge war. Das erklärt vieles, ja seine ganze Kunst. Geborener Thüringer, verlebte er seine ganze Jugend in Jena, dessen Landschaftscharakter bestimmend für ihn wurde. Man kann den Geist einer Landschaft wohl mit einem Schlagwort andeuten, doch kaum mit kurzen Worten sagen, was das Wesen derselben ist.



3. E. Kanoldt: Subiaco; Bleistiftzeichnung.



4. E. Kanoldt: Motiv von der Serpentara bei Olevano; getuschte Bleistiftzeichnung.

Es giebt ein gewisses Etwas, Unfassliches, was sich in jedem Lande, in jedem Bergzug, jedem Wege, jedem Dach und jeder Flussbiegung ausdrückt, und man kann doch nicht sagen, wodurch es sich von den gleich aussehenden Gegenständen in einem anderen Landstrich unterscheidet. Die Wolken scheinen sich anders aufzutürmen, das Wasser anders zu fliessen, Bäume von dieser Form meint man sonst nirgends auf der Welt zu finden, und auch die Sonne scheint anders zu scheinen. Und das unsagbare Etwas, was jenen Teilen des Saalethals eigen, bildet den Grundaccord der Kanoldt'schen Kunst: alles trägt einen eigentümlich heroischen Zug, so wie wir ihn auch aufs ausgesprochenste in jener Gegend finden. Die Stimme dieses teils lieblichen, teils öden, von kahlen Höhenzügen durchzogenen Landes spricht aus jedem Werke Kanoldt's, mag er nun das Motiv aus den Sabinerbergen, oder den Mauern des alten Sion, oder der Hochebene der rauhen Alp geholt haben; überall ist es der Geist seiner Heimat, der in ihm lebendig ist und die Gebilde seines Stiftes beseelt.

Italiens plastische Grösse schärfte sein Auge zu einer immensen Feinheit für den Reiz der Linie. Das Blatt 3 (Subiaco) ist fast ohne jede Tonwirkung nur auf den Aufbau der Linie gedacht; diese selbst aber ist von einem Reichtum und einer herben Schönheit, wie man sie nicht oft wiederfindet. Wie fein fühlt er jede leise Schwingung und Bewegung der Konturen, wie klar und gross ist die Anatomie der Erde gegeben.

Noch bedeutender, noch einfacher ist das Blatt 1. Hier erkennt man, dass das Wesen, gleichsam die Seele der Zeichnung, im letzten Grunde die Linie ist, die Linie als Kontur der Flächenbegrenzung und somit eine neue Form an sich, deren Ausdrucksfähigkeit ins unbegrenzte geht.

Nr. 2 ist der Gipfel des Hohenstaufen, Nr. 4 ein Motiv von der Serpentara, jenem berühmten Eichenwäldchen bei Olevano, dessen Retter Kanoldt wurde.[1]) Auch hier erkennt man wieder seine eigene Grosszügigkeit und Fähigkeit, mit wenig Mitteln viel zu sagen.

Diese wenigen Worte nur als Begleittext für die Zeichnungen, die für sich selbst sprechen, wenn auch wieder gar manche Feinheit durch die Reproduktion verloren geht.

1) Wie hier entgegen anderen Versionen betont sei. Als im Jahre 1873 Holzspekulanten dieses Paradies aller Maler aufkaufen wollten, war es Kanoldt's Entschlossenheit zu danken, dass ein rasch in Kenntnis gesetzter Kreis von deutschen Kunstfreunden die Mittel hergab, das Wäldchen anzukaufen, welches später Eigentum des deutschen Reiches wurde.

EINE GESCHICHTE DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTES[1])

VON *KARL WOERMANN*



Harunóbu: Kakémono. Oeder, Düsseldorf.

Wenn es wahr ist, dass der Mensch die Kunst für sich allein hat — und es ist sicher wahr, so weit es sich um die bewusste Nachbildung von Erscheinungen der Innen- oder Aussenwelt handelt —, so muss die Kunst auch ein Kennzeichen des Menschentums sein, und die Erforschung der Kunst aller Völker und Rassen der Erde erscheint als ein notwendiges Stück des Ringens der Menschheit nach Selbsterkenntnis. Die Kunst der Ur- und Naturvölker ist besonders lehrreich für die Erkenntnis der ältesten Anfänge alles künstlerischen Schaffens. Der künstlerische Entwicklungsgang der uns rassenfremden Kulturvölker aber wirft oft ungeahnte Streiflichter auf verworrene und dunkle Strecken unserer eigenen Kunstgeschichte. Sehen wir von der Kunst der altamerikanischen Kulturvölker ab, die mitten auf dem Wege zu eigenartiger Blüte mit Stumpf und Stiel ausgerottet wurde, so bildet die Kunst aller übrigen Kulturvölker der Erde freilich in gewissem Sinne ein zusammenhängendes Ganzes. Einzelne Fäden wenigstens verbinden auch die entlegensten Kunstwelten miteinander. Solche Fäden führen von der Kunst der alten Babylonier und Ägypter zur Kunst der Perser und Griechen, von der Kunst der Perser und Griechen zur buddhistischen Kunst Indiens, von dieser, wie besonders Grünwedel nachgewiesen hat, zur buddhistischen Kunst Chinas und Japans hinüber. Aber vereinzelt bleiben diese Fäden. Alle wirklichen Kunstvölker verarbeiten das Fremde, das ihnen zugeflossen, um es als ihr Eigentum neu erstehen zu lassen, bleiben in ihrem künstlerischen Grundbesitz aber von Anfang an selbständig. Der europäischen Kunst nun tritt keine andere mit gleicher Selbständigkeit gegenüber wie die ostasiatische. Es ist daher nur natürlich, dass diese ostasiatische Kunst schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit der europäischen Kunstgelehrten auf sich zieht. Was wir von der chinesischen, der von Haus aus tonangebenden Kunst Ostasiens, der anerkannten „Altermutter“ auch der japanischen Kunst, wissen, ist freilich immer noch auf einen ziemlich dürftigen, im wesentlichen den chinesischen Schriftquellen und ihren Abbildungen entnommenen Abriss beschränkt. Was die europäischen Sammlungen an Originalwerken der chinesischen Malerei zu bieten haben und was die bedeutsame Ausstellung chinesischer Malereien aus dem Besitze Prof. Dr. Friedr. Hirth's in München, die voriges Jahr in Dresden veranstaltet worden, hinzuzufügen hatte, reicht gerade aus, uns die Dürftigkeit unserer Kenntnis empfinden zu lassen.

Anders steht es um unsere Kenntnis der japanischen Kunst. Als die Japaner nach der Revolution von 1868 eine Weile anfingen, ihre eigene Kunst geringzuschätzen, gaben sie sie unbefangenen Mutes den Europäern preis. In Europa, das gerade im Begriffe stand, nach einer neuen Kunst auszuschauen, fiel die japanische Aussaat auf fruchtbaren Boden, um in den nächsten zwanzig Jahren üppig ins Kraut zu schiessen, hie und da auch Blüten und Früchte zu erzeugen.

In London und Paris entstanden Vereine zur Förderung des „Japanismus“. Amerikanische, französische, englische Sammler, denen sich deutsche in bescheidenerem Masse anschlossen, suchten von japanischen Kunstwerken in Sicherheit zu bringen, was erreichbar war. Unsere Künstler, besonders die Vertreter der Kleinkunst und der Zierkunst, bemächtigten sich, wenn auch zum Teil nur mit halbem Verständ-

1) Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes von *W. v. Seidlitz.* Dresden, G. Kühtmann, 1897.

nis, des japanischen Formenschatzes und der japanischen Art, die Dinge zu sehen. Gelehrte Kenner, auch hier zunächst Franzosen, Engländer und Amerikaner, denen der Deutsche Gierke sich 1882, der Däne Madsen sich 1885 anschloss, fügten gleichzeitig die japanische Kunstgeschichte der Geschichte der Weltkunst ein. Dem grossen französischen Werke von Gonse (1887) und dem grossen englischen Werke von Anderson (1886) reihte sich in Deutschland erst 1889 das treffliche, erst halb vollendete Werk von Justus Brinckmann „Kunst und Handwerk in Japan" an. Den französischen Monographien des geistvollen Kenners Ed. de Goncourt über japanische Albums und Kakemono's (1881), über Utámaro, den erst in unserem Jahrhundert verstorbenen Décadence-Künstler Japans (1891), über Hókusai, den grossen japanischen Realisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (1896), folgten in den letzten Jahren einige Monographien über den japanischen Farbenholzschnitt, den jüngsten und am besten bekannten, auch in Europa am leichtesten erreichbaren Blütenzweig am Stamme japanischer Kunst. Anderson's Monographie über diesen Gegenstand erschien 1895 in „Portfolio", Edw. F. Strange's Arbeit erschien Anfang 1897 in Buchform; gegen Ende des letzten Jahres aber kam, schon lange mit Interesse erwartet, W. von Seidlitz' „Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" heraus. Diesem Buche gelten diese Zeilen. Es ist das letzte und beste Buch über den Gegenstand, zugleich die erste wichtigere deutsche Monographie über einen Abschnitt der japanischen Kunstgeschichte.

Die Bedeutung des Werkes wird zunächst von der Bedeutung des Farbenholzschnittes für die Geschichte der japanischen Kunst getragen. Wenn der japanische Farbenholzschnitt, dessen ganze Entwicklungsgeschichte von den Windeln bis zum Absterben in die anderthalb Jahrhunderte von 1700 bis 1850 fällt, auch erst der Nachblütezeit der eigentlichen Grosskunst Japans angehört, so bildet er doch gerade in seiner Abgeschlossenheit ein hervorragend wichtiges Stück der Kunstgeschichte des Inselreiches der aufgehenden Sonne; und wenn auch in Bezug auf seine Formensprache an seiner Wiege immer noch die chinesische Kunst als Patin stand, an seinem Grabe die europäische Kunst, deren technische Errungenschaften er schliesslich verarbeitete, als Leidtragende auftrat, so erscheint er doch schon wegen seines dem japanischen Volksleben und der japanischen Landschaft angehörigen Inhalts als ein Hauptbestandteil der Ukiyoye, der volkstümlichen Schule von Yedo, und eben als solcher auch als ein unverfälschtes Stück echt japanischer Nationalkunst. Es giebt vielleicht kein unabhängigeres Stück japanischer Nationalkunst als den Farbenholzschnitt.



Korin: Rehe. Sammlung Gillot, Paris.

Die Bedeutung des Seidlitz'schen Buches liegt sodann vor allen Dingen in seiner geschickten, übersichtlichen und ansprechenden Verarbeitung und Zusammenfassung aller europäischen und amerikanischen Forschungen über den japanischen Farbenholzschnitt;

und in dieser Beziehung war es ein besonderer Gewinn, gerade gegenüber dem Werke von Strange ein besonderer Gewinn, dass Seidlitz noch in der Lage war, die letzte Arbeit von Ernest Francisco Fenollosa, den Katalog der New Yorker Ukiyoye-Ausstellung von 1896, dessen Bedeutung weit über diejenige einer Gelegenheits-Arbeit hinausgeht, gründlich zu verwerten. Fenollosa ist ein geborener Amerikaner, der zwölf Jahre lang als Imperial Japanese Fine Arts Commissioner in Japan gelebt und dort bei dieser Gelegenheit die prachtvolle, aus 400 Wandschirmen, 4000 Gemälden und 10 000 Drucken bestehende Sammlung der japanischen Abteilung des Bostoner Museums, deren Kurator er jetzt ist, zusammengebracht hat. Die Kennerschaft Fenollosa's ist daher derjenigen der Eingeborenen Japans gleich zu rechnen; und gerade in seinem genannten letzten Werke hat er in der Form gelegentlicher Bemerkungen eine Fülle neuer Gesichtspunkte und selbst erarbeiteter Kenntnisse niedergelegt. An selbsterarbeiteten Anschauungen fehlt es aber auch dem Seidlitz'schen Werke keineswegs. Was sich an japanischen Farbenholzschnitten in den öffentlichen Museen und den Privatsammlungen Europas, vornehmlich Englands und Frankreichs, befindet, hat der immer rührige Verfasser natürlich selbst geprüft und verarbeitet. Hat er doch keine Reise gescheut, seine Kenntnisse zu erweitern, haben seine Beziehungen zu dem grossen Sammler und Händler S. Bing in Paris ihm doch eine Quelle immer neuen Zuflusses eröffnet, hat er doch selbst das meiste dazu gethan, dem Dresdner Kupferstich-Kabinett eine wenn auch noch kleine, so doch recht erlesene Sammlung japanischer Farbenholzschnitte zuzuführen!

Auch ist Seidlitz mit richtiger Einsicht bedacht gewesen, die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes nicht aus dem Zusammenhange, der sie verständlich macht, loszulösen, sondern sich von dem Hintergrunde der Geschichte der japanischen Malerei abheben zu lassen und ihre Beziehungen zu den übrigen japanischen Studien Europas zu beleuchten. Die Einleitung, sowie die frisch und klar geschriebenen Kapitel „Charakter der japanischen Malerei“, „Technisches“, „die Erschliessung Japans“, „Übersicht über die Geschichte der japanischen Malerei“ ermöglichen es auch dem Neuling auf dem Gebiete der japanischen Studien, einigermassen vorbereitet an die Betrachtung der japanischen Farbenholzschnitte heranzutreten, ja, diese Abschnitte des Seidlitz'schen Buches machen es neben dem Brinckmann'schen zu einer geeigneten Einführung in den gesamten „Japanismus“. Treffliche Schlussverzeichnisse erleichtern es, sich in dem Werke zurechtzufinden, und die 95 photomechanischen Abbildungen hervorragender japanischer Holzschnitte aus dem Dresdner Kabinett und aus deutschem Privatbesitze, hauptsächlich aber aus Pariser Privatsammlungen, spiegeln den Eindruck der Originale, wenn auch ohne ihre Farben, so doch in den meisten Beziehungen getreuer wieder, als ihre Übersetzung in europäische Chromolithographien dies ermöglicht hätte.

Die wichtige Frage, ob und wie auch der Farbenholzschnitt der Japaner mit chinesischen Vorbildern zusammenhängt, wird freilich kaum gestreift; und da es an Vorarbeiten der Spezialisten für eine wissenschaftlich zufriedenstellende Beantwortung dieser Frage fehlt, so war auch Seidlitz von vornherein nicht in der Lage, ihre Lösung zu fördern. Selbst Fenollosa bemerkt in dieser Beziehung nur: „Es scheint mir so gut wie sicher, dass Proben chinesischer Farbenholzdrucke damals schon (nach Japan) eingeführt worden waren.“ Weiter scheint eben auch er die Untersuchung dieser Frage nicht getrieben zu haben. Hoffentlich wird sie in ein helleres Licht treten, wenn zwei andere mit Freuden erwartete Werke, Fr. Hirth's Geschichte der chinesischen Malerei und Fenollosa's eigene Geschichte der japanischen Malerei, erschienen sein werden.

Betrachten wir also mit Seidlitz die Entwicklung des japanischen unabhängig von der Geschichte des chinesischen Farbenholzschnittes, so folgen wir ihm zunächst willig in seiner Darlegung der Entwicklung des schwarz-weissen Einblatt-Holzschnittes aus der schwarz-weissen Buchillustration, verweilen wir gern mit ihm bei der hohen Bedeutung Morónobu's (um 1646—1715) für die Erhebung der einfachen Holzschnitte zu echten Kunstblättern, deren Ringen nach innerem Leben und nach idealem Ausdruck zum Teil gerade durch ihren „Mangel an äusserlicher Richtigkeit“ und ihre „Beschränkung auf wenige, meist grobe Mittel“ bei der Wiedergabe der Natur bedingt war. Gerade Morónobu's Bedeutung, auch in Bezug auf den reichen, vielseitigen, Vergangenheit und Gegenwart verknüpfenden Inhalt seiner Darstellungen, scheint mir noch nicht so gut gewürdigt worden zu sein, wie von Seidlitz. Weiter zeigt er uns, wie unter Morónobu's Nachfolgern zunächst die Bemalung der Holzschnitte mit der Hand, die bei Morónobu selbst erst spärlich auftrat, zur Regel wurde, wie man wahrscheinlich erst um 1743 dazu überging, die Farben von besonderen Holzplatten mit aufzudrucken, wie diese Versuche aber anfangs erklärlicher Weise auf zwei Farben beschränkt blieben, so dass die Vielfarbigkeit der Blätter zunächst einem einfachen, aber höchst wirksamen, in der Regel aus zartem Lachsrot („rosa“) und kräftigem Tannengrün als geistreich gewählten Ergänzungsfarben zusammengesetztem Farbenzweiklang Platz machte. Da das Weiss des Grundes und das Schwarz des Vordrucks kräftig mitzuwirken pflegten, so erschien dieser Zweiklang freilich von Anfang an oft genug schon als Vierklang. Auf dieser Entwicklungsstufe des Holzschnitts sehen

wir Torii Kiyónobu (1688 — um 1756), den ersten Spezialisten für die Schilderung der Schauspieler von Yedo und ihres Treibens, im Vordergrunde jener Kunst stehen, die Blätter reich und geschmackvoll mit der Hand zu bemalen, sehen wir Masánobu († 1751 oder 1752), den ersten Spezialisten in der liebreizenden Darstellung der Theehaus-Schönen, und Shigénaga († um 1760), den Förderer der Schauspieler- wie der Frauendarstellungen, dem Zweifarbendrucke alle seine Reize entlocken. Bis 1743 pflegten jedoch auch Masánobu und Shigénaga ihre Blätter mit der Hand zu bemalen. Als eigentlicher Erfinder des Zweifarbendruckes wird Shigénaga angesehen. Ferner zeigt Seidlitz uns, wie dem Zweifarbendruck bald der Dreifarbendruck folgte. Der älteste rührt nach Fenollosa ebenfalls von Shigénaga her, stammt aus dem Jahre 1759, fügt dem Rot und Grün nicht eben voll harmonisch ein Gelb hinzu und stellt das belebte Innere einer grossen Halle dar. Seidlitz macht dazu die Anmerkung, dass nach Bing doch auch Masánobu schon Dreifarbendrucke angefertigt habe, so dass entweder der Zeitpunkt der Erfindung dieser Technik vor 1759 oder der Zeitpunkt des Ablebens Masánobu's nach 1752 fallen müsse. Im Vordergrunde der Dreifarben-Holzschnittkunst aber finden wir Torii Kiyómitsu, der anstatt jenes Gelbes einem feinen Graublau die dritte Stelle in dem Farbendreiklang anwies; und wir sehen, dass dieser Meister sich wieder hauptsächlich der Verewigung des Schauspieler-Treibens widmete, daneben aber auch die Darstellung von Badescenen und anderen Vorgängen aus dem täglichen Leben keineswegs verschmähte.

Seine Höhe erreichte der japanische Farbenholzschnitt erst nach der Erfindung des eigentlichen Buntdrucks, des Drucks mit mehr als drei Farben, die teils durch die Vermehrung der Farbenplatten, teils aber auch durch den Überdruck verschiedener Platten übereinander erzielt wurden. Als Erfinder dieses eigentlichen „Buntdrucks", dessen Blätter auch Fenollosa, nicht völlig logisch, im Gegensatze zu den „prints in two colors" und den „prints in three colors" schlechthin als „color prints" bezeichnet, gilt Harunóbu († um 1770), als Jahr der Erfindung, weil es das Jahr des ältesten datirten Blattes dieser Technik ist, 1765. Seidlitz bezeichnet Harunóbu, den Schüler des Shigénaga, als den ersten der „Modernen", alle früheren Meister als die „Primitiven"; aber niemand hat sich auch eingehender und wärmer als Seidlitz der selbständigen Bedeutung jener Primitiven gegenüber diesen Modernen angenommen.

Nach Harunóbu, dem liebenswürdigen und feinfühligen Darsteller japanischen Lebens, zumal des Frauenlebens, dessen Besonderheit, den ganzen Grund des Blattes mit einem Farbenton zu decken, später wieder aufgegeben wurde, bezeichnen Shigémasa, dessen seltene, aber vielseitige Darstellungen sich durch die Reinheit ihrer Umrisse auszeichnen, Koríusai, der Meister farbenprächtiger Tierdarstellungen, und Shunsho († 1792), der eigentliche Herrscher im Schauspieler-Reiche, auch nach Seidlitz die Höhenpunkte der ersten Blütezeit des Buntdrucks. So weit meine Anschauung reicht, stimme ich Seidlitz auch zu, wenn er die Ansicht ausspricht, dass Shunsho in der Regel etwas überschätzt werde. Auch Fenollosa scheint dieser Ansicht zu sein, wenn er sagt: „Shunsho kehrte sich nicht daran, als gemein gebrandmarkt zu werden, wenn er nur erfolgreich war; und das Theater und die Trachten der Schauspieler eröffneten ihm die Aussicht, mit billigen Mitteln grosse malerische Wirkungen zu erzielen." Thatsächlich aber spricht er gleich darauf das Gegenteil aus, indem er schreibt: „Shunsho's Schauspielerdarstellungen sind von den Kennern noch nicht nach ihrem vollen ästhetischen Werte gewürdigt worden."

Einig sind alle Kenner sich aber wieder darin, die zweite und höchste Blütezeit des japanischen Farbenholzschnittes in Kiyónaga verkörpert zu sehen, dessen, um mit Seidlitz zu reden, „auf das einfach Grosse und Schöne gerichteten Kunstbestrebungen" das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts erleuchteten. Freilich scheint Seidlitz mir etwas weit, offen gesagt, zu weit zu gehen, wenn er Kiyónaga die volle Befreiung der japanischen Kunst von jedem Konventionalismus zuschreibt. Denn wenn die Verhältnisse seiner Gestalten auch normaler, ihre Umrisse reiner, ihre Bewegungen wahrer erscheinen, als seine Vorgänger sie darzustellen vermochten, wenn er den räumlichen Hintergrund, sei es ein Innenraum oder eine Landschaft, auch natürlicher zu gestalten versteht, als irgend ein früherer Zeichner Japans, so bleibt doch auch er im Banne der herkömmlichen japanischen Kunst mit ihren kalligraphisch geschwungenen Umrissen, ihren ausdruckslosen Blassgesichtern, ihrer äusserst mangelhaften Anatomie stecken. Nur bedingungsweise kann ich jenem Urteil des geschätzten Verfassers daher zustimmen; und gar nicht möchte ich angesichts der Giebelgruppen des Phidias und des Hermes des Praxiteles, um nur diese zu nennen, den Satz unterschreiben, dass man die Gestalten Kiyónaga's nicht mit Unrecht den edlen Gestalten der höchst entwickelten griechischen Kunst habe vergleichen können. Fenollosa spricht auch nur von einem bewussten Bestreben, wie in den Meisterwerken der griechischen Kunst, die Verhältnisse aller Teile zu einander zu vervollkommnen. Das Bestreben mochte ähnlich sein; aber bei der diametral entgegengesetzten Grundauffassung der arisch-griechischen und der mongolisch-japanischen Kunst konnte selbst ein ähnliches Bestreben hier nicht zum gleichen Ziele führen.

Dem Höhepunkte folgte der Verfall auf dem Fusse. Vortrefflich ist Seidlitz' Kennzeichnung Utámaro's (1754—1806) als „Dekadenten“ und „Manieristen“, dennoch aber als „Weiterführer zu neuen Stufen und als Befruchter der ganzen auf ihn folgenden Zeit“; und charakteristisch für die ganze Kunstanschauung des Verfassers ist es, wenn er hinzufügt, man dürfe dabei nicht vergessen, dass Utámaro „innerhalb dieses Gebietes des Überreizten nicht nur eine absonderliche und höchst persönliche, sondern zugleich, wenn man nur überhaupt das Kranke und Übertriebene als ein der Gestaltung ebenso offenstehendes Gebiet wie das Gesunde anerkennt, eine Form von durchaus bezaubernder Eigenart geschaffen hat, die, so gefährlich sie auch in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Beschauer und namentlich auf etwaige Nachfolger sein mag, doch über die beengenden Schranken der Wirklichkeit hinausgeht und somit eines idealistischen Bestandteiles nicht entbehrt“.



Shunrō (Hókusai). Kurtisane im Bademantel mit ihrer Dienerin, die ein Paar Schuhe zurechtstellt; hinten ein junger Mann. Sammlung Bing, Paris.

Utámaro leitet also bereits zur japanischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinüber, aus deren Gestrüpp besonders Hókusai und Hiróshige als

kräftige Stämme hervorragen. Schon die Verselbständigung der Landschaft war ein zeitgemässes Verdienst dieser Schule, die auch auf allen übrigen Gebieten nach Überwindung der kalligraphischen Verschnörkelung der Umrisse, nach unmittelbarer Erfassung der Natur, nach neuer Gesundheit und Volkstümlichkeit strebte. Seidlitz hat seinem Buche noch die besondere Aufgabe gestellt, die Bedeutung dieser Richtung des Farbenholzschnittes gegenüber der Richtung der grossen Meister des 18. Jahrhunderts im Sinne einer japanischen Auffassung der japanischen Kunst und im Anschluss an Fenollosa richtig zu stellen. Bisher wurde Hókusai vielfach schlechthin als der grösste japanische Künstler der ganzen 150 Jahre, von denen die Rede ist, gefeiert. Man war der Ansicht, dass er seinen gesunden Realismus immer noch in den Dienst echt japanischen Stilgefühls gestellt, dass er die europäischen Einflüsse, die sich bei ihm, wie übrigens schon bei manchen seiner Vorgänger, z. B. in der richtigeren Gestaltung der Perspektive bemerkbar machen, doch selbständig verarbeitet und dadurch innerlich wieder überwunden habe. Dass seine Richtung wenigstens eine kurze Renaissance aus offenkundigem Verfall bedeute, betonte F. W. Gookin sogar noch in der Vorrede zu Fenollosa's Katalog von 1896. Seidlitz sieht dagegen nur mehr „stillosen Realismus“ in dieser Richtung, dem gegenüber alle Höhenpunkte des japanischen Farbenholzschnittes in den Richtungen des 18. Jahrhunderts zu suchen seien. „Wir erkennen“, sagt er ferner, „dass das, was Hókusai's wirkliche Grösse ausmacht, gerade das uns fremde Element seiner Kunst ist; und wir sehen weiter, dass es unter der endlosen Zahl der Künstler des vorigen Jahrhunderts viele gab, die ihm in dieser Hinsicht sogar weit überlegen waren und daher dort, wo es sich um den Beitrag Japans zum allgemeinen Weltbesitz an künstlerischen Errungenschaften handelt, vor Hókusai genannt werden müssen.“ Seidlitz beruft sich für seine Auffassung, wie gesagt, ausdrücklich auf Fenollosa's Vorgang; und Fenollosa war in der That der erste, der den Glauben an Hókusai's Grösse erschütterte. In seiner 1884 erschienenen „Review“ von Gonse's Hauptwerk sagt er z. B., Hókusai's Werke seien durch einen starken Zusatz europäischen Einflusses entweiht, er vermisse in ihnen jenes unbestimmbare Etwas, das man Geschmack zu nennen pflege, seine Werke würden (von den vornehmen Japanern) verachtet, nicht weil ihre Vorwürfe gemein (vulgar) seien, sondern weil sie gemein gemalt seien. Freilich wollte Fenollosa damals von der ganzen Ukiyoye, der ganzen Schauspieler- und Theehaus-Kunst des 18. Jahrhunderts, so wenig wissen wie von Hókusai, den er nur als den damals in Europa am meisten genannten Künstler vorschob. Dass die Meister dieser Richtung „geschickte Zeichner für den Holzschnitt“ seien, gab er zu. Aber um die ganze Richtung, einschliesslich der Meister des 18. Jahrhunderts, verächtlich zu machen, sprach er von den langen Nasen, den ovalen Gesichtern, den schiefen Augen, den hohen Brauen, „die nur für Schauspieler einen Idealtypus bildeten“. Nur von der älteren, eigentlich nur von der deutlich durch China beeinflussten Kunst Japans schien er damals etwas wissen zu wollen. Fenollosa ist ein zu grosser Enthusiast, als dass seine wirkliche Ansicht immer leicht festzuhalten wäre. Seine seltene Gabe, uns durch eine bilderreiche, blühende, blendende Sprache zu berücken, verwickelt ihn manchmal in Widersprüche. In Bezug auf den Wert der Ukiyoye lenkte er jedenfalls ein, als er sein bisheriges Hauptwerk, den Katalog der New Yorker Ukiyoye-Ausstellung von 1896, schrieb. In Bezug auf Torii Kiyónobu und seine Schauspieler-Darstellungen sagte er jetzt: „Besonders sein Werk wurde von den aristokratischen Verächtern der Ukiyoye und der von ihr geschilderten Volksfreuden als ein Zeichen der Entartung angesehen und als hoffnungslos gemein verurteilt. Dennoch aber war es dieser Stil, der, indem er vollständig mit der Vergangenheit brach, den Weg für all die charakteristische Pracht der Zukunft öffnete.“ Und die Farbentöne der Holzschnitte dieser Schule vergleicht er nunmehr mit den Klängen Bach's und Brahms' und Beethoven's. Auch über Hókusai denkt Fenollosa, wenn er im allgemeinen auch gerade bei ihm noch die Abweichungen von den alten Regeln als Mängel hervorhebt, jetzt wesentlich anders als früher. Schon bei der Besprechung Morónobu's nennt er dessen Holzschnitte die ersten jener Reihe, „which culminates in the present century with Hókusai“; und dann bricht er vor einem grossen Gemälde Hókusai's in die Worte aus: „Ich muss gestehen, dass ich, ehe ich dieses gesehen, nicht wusste, welche erhabene (supreme) Höhe er erreichen konnte. Es giebt keinen Meister der europäischen Malerei von Dürer oder Tizian an durch Velazquez hindurch bis zu Sargent und Whistler, der dieses Werk nicht als eines der überragenden Meisterwerke (transcendent masterpieces) der Welt begrüsst haben würde. Kurz, es ist eines der seltenen, inhaltreichen Werke, in denen alles Wissen, alles Leben, alle Kraft, alle Schönheit vereinigt sind.“ Das lautet schon anders als Seidlitz' Ausspruch, Hókusai habe sich an die Darstellungen des grossen, edlen Stils, an die hohe Kunst nie herangewagt. Am Schlusse seines Buches aber, wo Fenollosa das Facit seiner Betrachtung der Ukiyoye zieht und seine Preise verteilt, sagt er zwar, er sei geneigt, Kiyónaga die Palme zu reichen, erteilt den ersten Preis neben Kiyónaga aber doch Matáhei, Masánobu, Harunóbu — und Hókusai; den zweiten Preis nur verleiht er unter anderen Morónobu, Kiyónobu, Koríusai und Utámaro; den dritten erst erhalten z. B. Shigénaga, Shunsho, Kiyómitsu und Hiróshige. Fenollosa ist also

offenbar nicht der Ansicht, die Seidlitz ausspricht, dass vielen Meistern des 18. Jahrhunderts der Preis vor Hókusai gebühre. Für die Geschichte der Kunstanschauungen ist es trotzdem unzweifelhaft ein Gewinn, dass Seidlitz' Standpunkt einmal so entschieden vertreten wird, wie der feinsinnige Dresdner Gelehrte es thut. Er ist ja auch Manns genug, um selbst neben Fenollosa seinen eigenen Standpunkt zu vertreten. Bei alledem aber drängen sich doch die Fragen auf, ob eingeborene japanische Kenner nicht mit dem Fenollosa von 1884 die Kunst von Morónobu bis Kiyónaga ebenso wenig als „hohe" Kunst anerkennen würden wie diejenige Hókusai's, ob ferner diese „vornehmen" japanischen Kenner nicht auch eben Kenner derselben Art sind, wie unsere vornehmen Verächter Uhde's und unserer ganzen jungen Kunstentwicklung, ob weiterhin die Eigenschaften, die wir alle mit Fenollosa und Seidlitz an Kiyónaga bewundern, nicht gerade so gut schon halb europäische Errungenschaften sind, wie diejenigen, die sie an Hókusai als solche tadelten und tadeln, ja, ob es überhaupt denkbar ist, dass ein Europäer die japanische Kunst völlig mit japanischen Augen ansehen lerne. — Bereitwillig gebe ich Seidlitz zu, dass es verfehlt war, in Hókusai den eigentlichen und einzigen Höhenpunkt der japanischen Farbenholzschnitt-Schule erkennen zu wollen. Aber ich glaube doch, dass das neue Jahrhundert eben auch in Japan eine neue Kunst zeitigen musste, die ihren Massstab in sich selbst trug; und ich halte Hókusai, den auch Seidlitz gelegentlich doch als grossen Künstler bezeichnet, nach wie vor für einen Meister von so ausgeprägter Eigenart, dass er sich allen Farbenschnitt-Künstlern des 18. Jahrhunderts gegenüber als selbständige Grösse behauptet. Gerade Seidlitz, der von dem Einfluss der japanischen Kunst auf die europäische „eine Erneuerung unserer gesamten Malerei, vor allem der Monumentalmalerei" erwartet, sollte es doch, umgekehrt, auch Hókusai nicht allzusehr verdenken, wenn er seinerseits von den Europäern etwas zu lernen versucht hat. Was dem einen recht ist, ist doch dem anderen billig. Meiner Meinung nach können wir Europäer nur in der angewandten, der kunstgewerblichen Malerei, die bei uns in der That die Fühlung mit der Natur ihrer Aufgaben verloren hatte, von der körperlosen Zeichnung und dem flächenhaften Farbenauftrag der japanischen Kunst lernen, konnte und musste die freie Malerei der Ostasiaten aber nicht in Bezug auf manche technischen Errungenschaften in die Schule der Europäer gehen, wenn sie in ihrer kalligraphischen Unnatur nicht ersticken wollte. Freilich hat der Farbenholzschnitt nicht allen Gesetzen der freien Pinselkunst zu folgen. Er ist seiner Natur nach mehr linearer und flächenhafter Art als die Malerei. Aber einerseits gehen selbst Hókusai's Farbenholzschnitte in der Befolgung malerischer Gesetze nicht weiter als die Holzschnitt-Technik es gestattet; und anderseits war die Frage überhaupt auf den Boden der „gesamten Malerei" übertragen worden. Die japanische Malerei ist meinem Gefühl nach dekorativ nur im ornamentalen, nicht im monumentalen Sinne. Unsere Monumentalmalerei dürfte daher doch wohl besser daran thun, in der europäischen als in der japanischen Vergangenheit nach Mustern einfacher Grösse in Linien und Farben zu suchen.

Seidlitz schätzt freilich die gesamte japanische Kunst in ihrem Verhältnis zur europäischen höher ein, als es meines Wissens, wenigstens in Deutschland, bisher jemals geschehen ist. „Und handelt es sich auch um ganz andere Bedingungen", sagt er, „um ganz andere Bedürfnisse, um eine ganz andere Rasse, so steht uns doch die Kunst der Japaner weit näher als diejenige Kunst unserer eigenen Vergangenheit, mit der wir, so sehr wir auch ihre Erzeugnisse bewundern, jeden Zusammenhang verloren haben."

Ich halte diesen Satz, wenn ich ihn recht verstehe, für nicht ganz einwandfrei. Ich glaube, den eigenartigen Reiz der japanischen Farbenholzschnitte voll mitzuempfinden; aber ich gestehe doch, ein zu überzeugter Europäer und ein zu überzeugter Anhänger nationaler Entwicklung aller Kunst zu sein, um mir Anschauungen, wie die in jenem Satze niedergelegten, ohne weiteres aneignen zu können. Mindestens bedürften sie einer einschränkenden und mildernden Erläuterung. Seidlitz selbst hat diese Erläuterung inzwischen an anderen Stellen gegeben. In dem Aufsatz, den er für die neue Wiener Zeitschrift „Kunst und Handwerk" geschrieben, heisst es in Bezug auf die empfohlene Vorbildlichkeit der japanischen für die europäische Kunst bereits: „Das specifisch Japanische in Auffassung und Darstellung ist dabei mit allen seinen Unzulänglichkeiten von vornherein auszuscheiden." Aus seinem sehr bemerkenswerten Aufsatz über „Die Bedeutung der Farbengebung" in Heft 3 des Spemann'schen „Museum" (III) aber geht hervor, dass Seidlitz zwar den Zeitpunkt für gekommen erachtet, auch in der freien Pinselkunst die durch die Perspektive, die Helldunkelmodellirung, selbst das Freilicht bedingte räumliche Darstellungsweise durch eine raumlosere, flächenhaftere, farbenfrohere Stilisirung zu ersetzen, dass er aber doch nicht so weit geht, der, wie schon Helmholtz nachgewiesen, durch die Einrichtung unseres Auges ermöglichten vollräumlichen Durchbildung der Flächendarstellungen, die die europäische Kunst zweimal aus sich heraus durchgesetzt hat, ein für allemal den Krieg zu erklären. Auf diesem Boden liesse sich eine Einigung erzielen. Wenn unsere neuerungslustige Zeit wirklich der räumlichen Vertiefung der malerischen Darstellungen müde sein sollte, warum sollte dann eine Phase grösseren Flächen- und Farbengefühls in der Malerei nicht auch wieder

einmal künstlerisch Erfreuliches leisten können? Früher oder später würde die Welt dieser Art der Stilisirung, die dem Farbenholzschnitt mit seinem notgedrungen flächenhaften Farbenauftrag natürlicher ist als der eigentlichen Malerei mit ihrer freien Pinselführung, doch ebenfalls wieder überdrüssig werden. In der Mannigfaltigkeit der Möglichkeiten liegt auch auf diesem Gebiet ein stets erneuter entwicklungsgeschichtlicher Antrieb.

Keinesfalls könnten etwaige Bedenken gegen jene Anschauung des Verfassers, die im Zusammenhang des Werkes auch nur beiläufig ausgesprochen wird, dem Werte seiner Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes irgendwie Abbruch thun. Im Gegenteil verleiht es dem Buch eine besondere Bedeutung, dass es mit Entschiedenheit einen bestimmten Standpunkt vertritt und den Leser mit Anschauungen bekannt macht, die in engeren Kreisen internationaler künstlerischer Feinschmecker zur Zeit genährt und gelehrt werden. Unter allen Umständen kann das Werk allen denjenigen Kunstfreunden warm empfohlen werden, die in Kunstfragen etwas weiter zu sehen wünschen, als der Horizont des Rathausturmes ihres Heimatsortes reicht.



Hókusai: Die Welle. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Sammlung Vever, Paris.



ORIGINALLITHOGRAPHIEN

EIN Überblick über die Geschichte der Lithographie in Deutschland zeigt, dass diese Kunst bei uns vorwiegend im Dienste der Reproduktion sich entwickelt hat. Noch kaum hatte sie die Ungelenkigkeit ihrer Anfänge überwunden, da begannen schon im Jahre 1807 Strixner und Ferdinand Piloty mit sorgfältigen Reproduktionen von Handzeichnungen des Münchner Kupferstichkabinetts, und als seit den zwanziger Jahren die Herrschaft über die technischen Mittel erworben war, da folgte ein grosses Galeriewerk nach dem anderen. Ferdinand Piloty und Franz Hanfstängl, der Schöpfer des Dresdner Galeriewerkes, sind ebenso klassische Reproduzenten wie es Joseph Keller und Eugen Schäffer, Johann Burger oder Eduard Mandel gewesen sind. Und in dem Kampf der Stecher gegen die Lithographen haben die letzteren ihre Stellung wacker verteidigt, ja eine Zeitlang waren sie die Helden des Tages, bis schliesslich ihre massenhafte Produktion in kunstloser Routine unterging.

Die künstlerische Malerlithographie hat in Deutschland bei weitem keine so glänzenden Tage gesehen. Während in England die Künstler sich gleich für die neue Technik interessirten und in Frankreich gerade die Maler es gewesen sind, die der neuen Kunst eine ausserordentliche Popularität liehen, verhielten sich die deutschen Künstler ziemlich spröde gegen Senefelder's Erfindung und überliessen ihre erste Verbreitung geschäftlichen Ausbeutern und zaghaften Dilettanten. Gewiss hängt das zusammen mit den Unruhen der Kriege, die den Beginn unseres Jahrhunderts erfüllten — so wurden die eifrigen Bemühungen Berliner Künstler im Keim erstickt, — allein auch später hat die deutsche Malerlithographie im Vergleich zu der üppigen Entwicklung dieser Kunst in Frankreich recht spärliche Blüten getrieben. Hätte sich nicht Menzel der Lithographie angenommen und in einer Reihe meisterhafter Werke gezeigt, welcher künstlerischen Durchdringung die Steinzeichenkunst fähig ist, es fehlte der Geschichte der deutschen Lithographie der Höhepunkt in der Entwicklung, dem unbedenklich das beste an die Seite gestellt werden kann, was das Ausland in der Lithographie geleistet hat. Aber wie hohe künstlerische Ziele das lithographische Werk Menzel's auch aufzeigte, die Wirkung, die es auf seine Zeitgenossen ausübte, hat den Niedergang der lithographischen Kunst nicht aufzuhalten vermocht. In der Porträtzeichnung auf Stein und in Gelegenheitsblättern beschloss sie den Kreis einer halbhundertjährigen künstlerischen Entwicklung. In den sechziger Jahren siecht sie dahin, und was in den siebziger Jahren noch von Malern dem Stein anvertraut wird, hat nur mit ganz wenigen Ausnahmen künstlerisches Gepräge. Dahin gehören die ersten Versuche Steinhausen's und einige Blätter von Lindenschmidt, die indessen bei dem Publikum nicht die Teilnahme fanden, die sie verdienten.

In jüngster Zeit erst ist die Originallithographie wieder in Aufnahme gekommen, fast plötzlich, und die auf sie verfielen, thaten es mit einer gewissen Leidenschaft. Das gilt vor allem von denjenigen französischen und belgischen Künstlern, die in ihrer Modernität excentrisch sich gebärden. Sie haben in gehäuften Sammlungen



Blick ins Land. Lithographie von Hermann Daur, Karlsruhe.

symbolistisch verrückter, wenn auch mitunter technisch interessanter Blätter viel Talent vergeudet. Nach Odilon Redon's und nach Van Gogh's Phantasmen sehnt man sich ordentlich nach Delacroix und Raffet. Die englischen und amerikanischen Malerlithographen haben sich weit massvoller benommen. Whistler und Shannon haben die Lithographie neues sagen gelehrt und auf einen weiten Kreis von Künstlern anregend gewirkt.

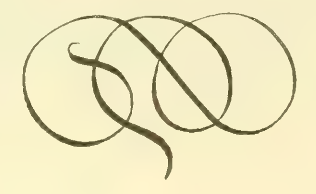
Die deutsche Wiedererweckung der Lithographie knüpft an Steinhausen, an Hans Thoma und an Otto Greiner an. Aber in wenig Jahren hat sich die Schar der Adepten sehr vergrössert; namentlich in Dresden und in München wird jetzt mit ebenso viel Eifer lithographirt, wie kurz zuvor radirt wurde. Auch Karlsruhe ist auf dem Plan erschienen und sein Verein für Originalradirung bietet wieder eine stattliche Mappe von Lithographien dar, die im ganzen betrachtet ein sehr beachtenswertes Streben nach energischer Farbenwirkung bekunden.

Der Graf L. von Kalckreuth ist mit zwei Blättern vertreten. Das eine zeigt auf dunklem Grau einen Cello spielenden jungen Mann; es ist ein ausdrucksvolles Blatt, kräftig in der Farbe. Das andere giebt in mehreren Tönen naturgross einen blonden Mädchenkopf wieder, in der derben Art wie etwa Thoma's farbige Lithographieporträts, aber mehr dekorativ wirksam als intim. Eines der besten Blätter der Sammlung ist die farbige Lithographie von Gustav Gamper. Sie stellt ein Thal hoch oben in den Alpen dar. Derselbe Künstler führt uns noch nächtlicher Weile auf einen Kirchhof und zeigt uns, mit der Apsis der Kirche als Hintergrund, ein Kruzifix. Im Gegensatz zu dieser grauen Requiem-Stimmung herrscht heitere Frühlingsstimmung auf einer Landschaft von K. Naumann-Jena: ein Landhaus zwischen grünem Baumwerk unter lachendem Himmel. Interessant wie der koloristische Feinsinn Lunois' ist auch die stimmungsvolle Farbigkeit eines Blattes von Carlos Grethe. Wir sehen in dem spärlich beleuchteten Raum einer Schiffskajüte einen Mann am Tische sitzen, der eifrig in einem Buche liest. Ein feines Grau ist die Dominante im Spiel der Töne: sparsam verwandten blauen und mahagonibraunen Nüanzen, dazu gelb und weiss in glitzernden Lichtern. Das virtuose Blatt ist eines der besten in der Sammlung. Nicht ohne Humor ist Hans

von Volkmann's „Giftige Saat von Pilzen“, die ein Zwerg auf seiner Wanderung entdeckt. F. Matthies-Masuren hat ein blaues Nachtbild „Am Weiher“ beigesteuert. Franz Hein zeigt auf braunem Ton, umgeben von zwei schlank aufgerichteten weissen Lilien, eine Eva. W. Wulff schildert mit stilisirendem Bedacht im Pflanzenwerk einen Hahnenkampf, und Hermann Daur schenkt uns den Blick ins Land, den wir Seite 149 abbilden, während Heinrich Heyne einen Bajazzo zeigt, der der Menge eine Krone hinhält.

Mannigfaltig wie die Vorwürfe ist auch die Ausführung dieser Lithographien, und auf Druck und Papier ist eine wahrhaft künstlerische Sorgfalt verwendet. Stark ausgesprochen bei den Karlsruher Künstlern wie bei den früheren Veröffentlichungen besonders der Dresdner Malerlithographen ist die Freude am grossen Format. Ich fürchte indessen, dass dieses Bedürfnis, gross zu zeichnen, leicht zu einer plakatartigen Wirkung verleitet, für die gewiss die Lithographie ein vorzügliches Mittel bietet. Allein läuft nicht auch die Lithographie bei dieser dekorativen Absicht Gefahr, zu sehr den Charakter intimer zeichnerischer und koloristischer Wirkung zu verlieren? Mir will scheinen, dass die Lithographie neuerer Zeit, die deutsche vor allem, nicht ganz recht thut, wenn sie nur bei dem Plakat in die Schule geht, und dass mit der wachsenden Grösse des Steines auch die Leere der Zeichnung in bedenklichem Masse zunimmt. Ein kleines Blatt, nicht grösser als eine Spanne breit, genügte Raffet, um uns den Heros Napoleon vor die Seele zu bringen in seiner ganzen Glorie — und welchen Zauber feiner Stimmung weiss nicht Whistler in seinen vignettengrossen Lithographien zu entfalten? Wir wollen damit nicht dem Blatte an der Wand den Krieg erklären, wir bitten nur unsere Künstler, sie möchten auch des Blattes in der Hand sich erinnern!

R. G.



DER KUNSTHISTORISCHE KONGRESS IN BUDAPEST 1896

VON *MAX SCHMID*

III.

DIE Sitzungen des kunsthistorischen Kongresses in Budapest fanden einen interessanten Abschluss durch eine Studienreise, welche unter der Führung des Herrn Reichsratsabgeordneten von Kammerer und des Herrn Dr. Nyári nach dem landschaftlich wie kunstgeschichtlich fesselnden Ober-Ungarn ausgeführt wurde und unter der Teilnahme von etwa 30 Kongressmitgliedern den besten Verlauf nahm. Die ungarische Gastfreundschaft zeigte sich hier glänzend. Ein Separatzug mit Schlafwageneinrichtung war für diese Zeit zu unserer Verfügung gestellt und in fürsorglichster Weise an allen Punkten, die berührt wurden, für herzlichen Empfang gesorgt.

Durch herrliche Gebirgsthäler führte der Zug am Abend des 4. Oktober uns hinaus, bis am anderen Morgen, nach einer in den Schlafwagen in angenehmer Ruhe verbrachten Nacht, wir in Kaschau von dem verehrten, liebenswürdigen Ehrenvorsitzenden des Kongresses, Herrn Bischof Sigmund von Bubic empfangen wurden. Unter seiner Leitung wurde der ehrwürdige Bischofssitz Kaschau durchwandert, vor allem zunächst der St. Elisabeth-Dom, jenes interessante, jetzt durch Professor Steindel unter Oberleitung von Friedrich Schmitz wiederhergestellte Monument der Spätgotik. Eine von Herrn Dr. Nyári verfasste Monographie gab alle für die Baugeschichte wichtigen Daten den Beschauern an die Hand. Ist auch infolge der vielfachen Stürme, die über diesen Dom dahingegangen, eine Erneuerung von Grund auf notwendig gewesen, so wurde sie doch mit so viel Sorgfalt und in so genauem Anschlusse an das Vorhandene gemacht, dass der geschichtliche Wert kaum beeinträchtigt erscheint.

Am Ende des 14. Jahrhunderts nach einem Brande völlig neu errichtet, ist der Dom im Laufe des 15. und bis in das 16. Jahrhundert hinein beständigem Weiterbau unterworfen gewesen. Dennoch macht er trotz seiner unvollendeten Türme einen grossartigen, und namentlich das in hellem Stein ausgeführte Innere mit seinen hohen Sterngewölben einen heiteren und weiträumigen Eindruck. Die bedeutende Breite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe im Verhältnis zur Tiefe, der elegant ausgebildete Chor, die schlanken Bündelpfeiler wahren dem Ganzen einen mehr hallenartigen Charakter. Glücklicherweise haben sich durch die Jahrhunderte der Verwüstung die Hauptaltäre und sogar einige der Wandgemälde erhalten.

Unter den letzteren erregt besonders das allerdings stark zerstörte Fresko, welches die Auferstehung Christi darstellt, die Aufmerksamkeit, da es offenbar auf den Einfluss früher italienischer Schule hinweist. Der Einfluss deutscher Kunst tritt an den Altären uns entgegen, deren Ausführung in der Regel an die Namen der Veit Stoss und Wohlgemuth geknüpft wird, deren Vorbild auch unverkennbar hervortritt. Die allerdings stark restaurirten Flügel des Bildes auf dem Hauptaltar stehen dem Wohlgemuth nahe. Die drei geschnitzten Hauptfiguren im Mittelstück des Altars sind in der Gewandung ganz in der Art des Veit Stoss und jedenfalls von einem Künstler seiner Richtung gefertigt.

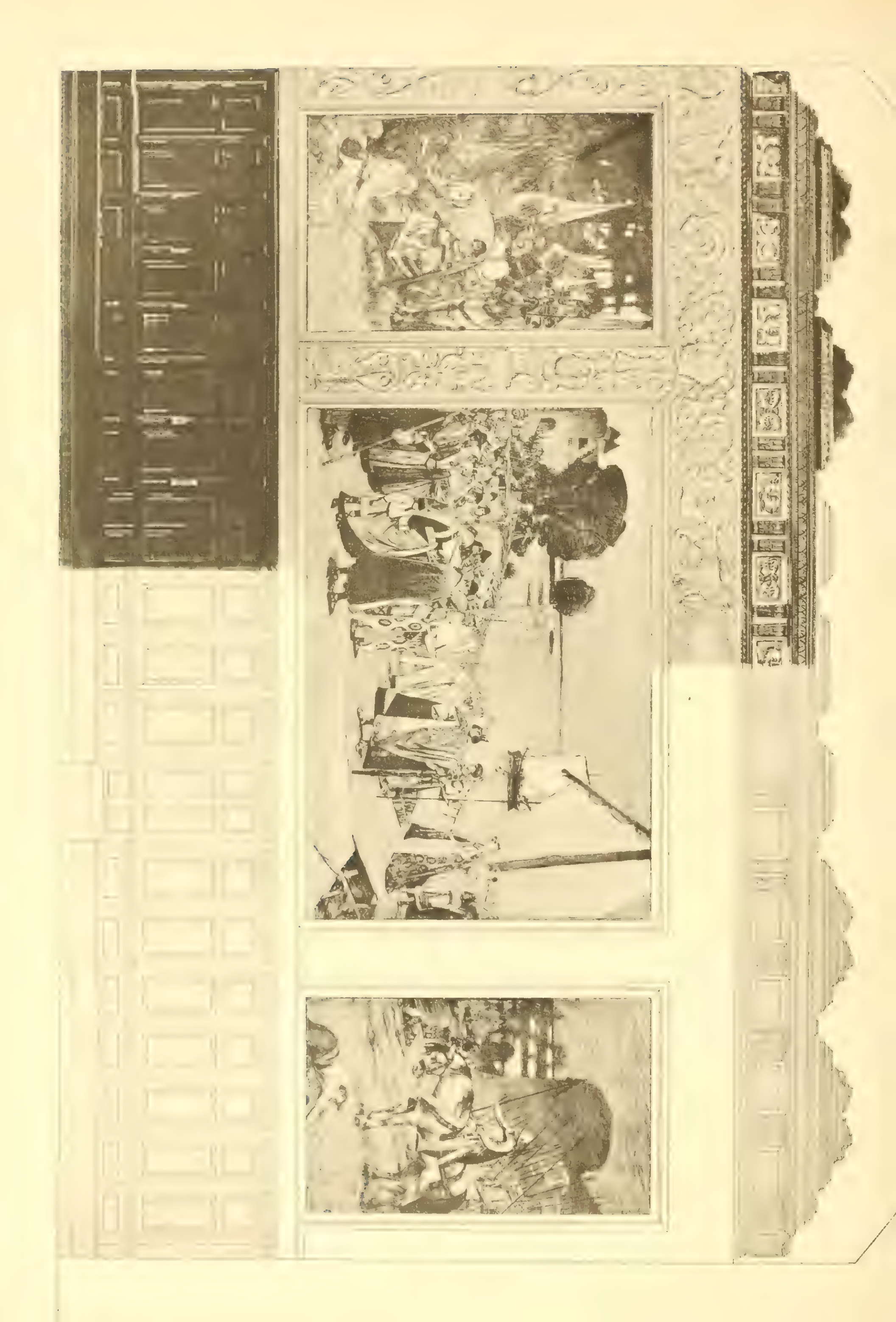
Es wurde sodann das Museum der Stadt Kaschau besichtigt, das vieles für die Lokalgeschichte wichtiges birgt, und endlich den Sammlungen des Herrn Bischof von Bubic, der Werke der deutschen und niederländischen Schule in seinem Besitz hat, ein Besuch abgestattet. Ein Festmahl, das unser liebenswürdiger Führer in seinem bischöflichen Palaste gab und bei welchem der Begeisterung und Verehrung für ihn reichlich Ausdruck geliehen wurde, schloss diesen Besuch ab.

Eine kurze Eisenbahnfahrt führte uns noch am Abend in die gastliche königliche Freistadt Leutschau, eine der ältesten und an Sehenswürdigkeiten reichsten Städte dieses einst ganz deutschen Gebietes. Auch hier hatte das Stadthaupt und die Bürgerschaft es sich nicht nehmen lassen, uns mit einem Souper zu empfangen. Am anderen Morgen wurde zunächst die herr-

liche Stadtpfarrkirche St. Jacobi aufgesucht, die zwar in ihrer äusseren Erscheinung schlichter als der Kaschauer Dom sich darstellt, aber dafür weniger gelitten hat und namentlich in ihrer inneren Ausstattung infolgedessen noch reicher als jener Dom erscheint. Noch ist ein schlankes, gotisches Sakramentshäuschen von über 15 m Höhe, ein gotischer Taufbrunnen, vor allem eine Reihe von 19 geschnitzten Kirchenstühlen mit eingelegtem Holzwerk erhalten, spätgotisch, datirt 1494, aber schon die nahende Renaissance ankündend, mit Füllungen, die ein Anhänger der Moderne ohne weiteres kopiren dürfte. Aus der Barockperiode eine prachtvolle Orgel, eine Kanzel u. s. w. Der prachtvolle Hochaltar ist zwischen 1490 und 1508 entstanden; auch er wurde Veit Stoss zugeschrieben, stammt aber von einem Meister Paul von Leutschau, der wohl in Nürnberg gelernt hat, wie denn überhaupt viele dieser hier ohne weiteres der Nürnberger Schule zugeschriebenen Werke nicht Nürnberger Ursprungs sind, sondern in einheimischen Ateliers von Künstlern ausgeführt wurden, die allerdings unter unmittelbarem Einflusse deutscher Schule standen. Der jedenfalls nach 1474 entstandene Passionsaltar, gestiftet von Mathias Corvinus, scheint neben fränkischem auch oberrheinischen Einfluss aufzuweisen. Eine Wanderung durch das der Renaissancezeit angehörige Stadthaus schloss sich an. Dann stand eine Reihe von Zweispännern bereit, um uns in genussreicher Fahrt durch die fruchtbare Ebene mit Ausblick auf die hochragenden Zacken des Tatragebirges bis zur Kapelle von Donnersmark zu führen, wo der Herr Bischof Szmrecsányi uns empfing. Eingehend wurde die gotische Doppelkapelle von Donnersmark besichtigt, deren Altarbild allerdings wohl nur den zurückgebliebenen Flügel eines grösseren spätgotischen Altars darstellt (mit dem Tode und der Krönung Mariä). Sodann geleitete uns der Herr Bischof in seinen Sommersitz, wo nach einem der uns nun allmählich zur Gewohnheit gewordenen opulenten Diners der Rest des Tages in dem herrlichen ausgedehnten Parke zugebracht wurde, bis eine schnelle Wagenfahrt uns zur Station Poprad führte. Während der Nacht wurde unser Zug nach Kralován dirigirt, und in früher Morgenstunde fanden wir wiederum dort eine Reihe von Wagen bereit, die uns in unbeschreiblich reizvoller Fahrt durch das herbstlich frische Arvathal mit seinen Slowakendörfern bis Arvaváralja führten, einem alten, auf hohem Felsen thronenden Herrensitze. Es ist eine der wenigen Burgen, die in den endlosen Kämpfen der Zerstörung sich entzogen. Durch die jetzigen Besitzer, die Fürsten Esterhazy, wurde sie wenigstens zum Teil wiederum in bewohnbaren Zustand versetzt. Einige Säle enthalten eine sehr beachtenswerte Sammlung ungarischer, besonders prähistorischer Altertümer. Nach Besichtigung kehrte man in die am Fusse der Veste liegende Ortschaft zurück. Herrlich lag das auf einem stellenweise beinahe überhängenden Felsen hochgebaute Schloss in der schon herbstlich sich färbenden Gebirgslandschaft und erinnerte an die kühnen Felsenpartien in Dürer's Hintergründen. Zum letzten Male vereinigte uns ein Diner, bei welchem uns die Gutsleute und Beamten des Fürsten Gesellschaft leisteten, und eine Zigeunerkapelle ihre wilden und sentimentalen Weisen aufspielte. Zum letzten Male wurden Danksprüche ausgebracht, dann ging es bei flammendem Sonnenuntergange hinein in das enge Arvathal. Vom Wasser her tönten Gesänge der Flösser, in den Dörfern liefen unter lautem Geschrei die Slowaken in ihren eigentümlichen Leinwandkostümen zusammen, und bei sinkender Nacht durch das enge, bergumschlossene Thal in schneller Fahrt zurückkehrend, erreichten wir den Zug, der uns wieder heim zur gastlichen Landeshauptstadt brachte. Noch einmal konnten wir Herrn von Kammerer und Herrn Dr. Nyári für ihre nicht nur aufopfernde und umsichtige, sondern vor allem so diskret dargebotene Liebenswürdigkeit und Hilfe danken, dann zerstreute nach der Ankunft in Budapest sich die letzte kleine Schar der Kongressteilnehmer, die nicht nur eine Fülle von Anregungen und Eindrücken kunstwissenschaftlicher Art empfangen[1]), sondern zugleich die Gastlichkeit des Ungarlandes in vollstem Umfange dankend empfunden hatten.

1) Auf die wertvolle litterarische Festgabe, welche den Teilnehmern von der Regierung noch nachträglich zugestellt wurde, kommen wir an anderer Stelle zurück.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.





[illegible]NDBILDER HUGO VOGEL'S [illegible]





Hugo Vogel. Nach einer Photographie.

DIE WANDBILDER HUGO VOGEL'S FÜR DAS STÄNDEHAUS IN MERSEBURG

VON *GEORG GRONAU*

Es ist unendlich lehrreich, die Ausstellungskataloge der letzten Jahrzehnte zu durchblättern und sich auf diese Weise das Gesamtbild so mancher Ausstellungen in die Erinnerung zurückzurufen. Ein Vergleich mit der Gegenwart erweckt mancherlei Gedanken und giebt Gelegenheit zu interessanten Beobachtungen. Wie dominirten doch früher das Genrebild und die historischen Darstellungen, und wie hatte doch eine jede Jahresschau ihren „clou" in einem grossen Historienbilde, dessen Inhalt man voll ehrfürchtigen Schauderns mit Hilfe des Katalogs in sich aufnahm! Wo sind die mehr oder minder berühmten Helden alle geblieben? Sie haben den Platz geräumt den ernsten Darstellungen aus dem Leben, das uns alltäglich umgiebt, den Schilderungen der Natur, die wir alle kennen, und die uns im Wechsel der Jahreszeiten und Tagesstimmungen immer aufs neue entzückt. Die grosse belgische Historienmalerei ist zu Grabe getragen, vergangen die Piloty-Schule mit ihren antiquarischen Theaterflittern, und ein lebenskräftiger Naturalismus, dem die Gegenwart genug der Aufgaben darbietet, hat ihre Erbschaft angetreten.

Können wir darum das historische Bild entbehren? Ganz gewiss nicht. An Orten der öffentlichen Wirksamkeit wird man immer Darstellungen suchen, welche der Vergangenheit gewidmet sind, und in einem Volke mit solchen Erinnerungen wie das deutsche, in thatkräftigen Stämmen, in aufstrebenden Städten wird die Monumentalmalerei jederzeit ihren Platz behaupten. Allerdings jene anekdotische Geschichtsmalerei, die einstmals ganz Europa entzückt hat, kann auch an diesen Stätten zu keinem neuen Leben erwachen; auch hier klopft die moderne Kunst an die Pforten und fordert gebieterisch Einlass.



Hugo Vogel. Studie.

Es ist freudig zu begrüssen, dass ein Künstler, der in einer langen Reihe von Werken ein feines Gefühl für die neuen Bestrebungen in der Kunst bewiesen hat, von der Regierung mit dem Auftrag bedacht worden ist, einen Saal des Ständehauses in Merseburg mit grossen Wandgemälden zu schmücken.

Hugo Vogel hat bereits durch mehrere historische Schilderungen im Berliner Rathause gezeigt, dass er solchen Aufgaben eine besonders interessante Seite abzugewinnen weiss. Man muss bei diesen Werken, die vollendet vor unsern Augen stehen, berücksichtigen, dass sie einmal in einen bestimmten architektonischen Rahmen eingefügt wurden, und dass Bilder von anderer Hand in demselben Raum eine einheitliche Wirkung verhindern. Bei der neuen Aufgabe hat der Künstler an der rechten Stelle begonnen und hat mit dem Architekten Franz Schwechten gemeinsam dahin gewirkt, dass Raum und Schmuck zusammenstimmen, dass einer den andern hebt und ihm den rechten Wert giebt.

Ein Künstler, der gerufen wird, einen Raum zu schmücken, sollte niemals vergessen, wie sehr die äussere Umrahmung den Eindruck seiner Werke mit bestimmt. Mögen dieselben noch so glücklich konzipirt sein: Ungeschicklichkeiten von seiten des Architekten können seine Kunstleistung unheilbar schädigen. Das Zusammenwirken der Meister hat einen nicht geringen Anteil an dem unvergleichlichen Eindruck, den die freskengeschmückten Innenräume der Renaissancezeit, besonders des 15. Jahrhunderts, auf einen jeden hervorbringen, wobei man freilich nicht vergessen darf, dass die Maler jenes Kunstzeitalters der Mehrzahl nach von Architektur genug wussten, um auch den architektonischen Schmuck eines Zimmers, das sie ausmalten, selbst auszuführen oder wenigstens nach ihren Entwürfen ausführen zu lassen. Eben hierauf beruht zum grossen Teil die Einheitlichkeit der Gesamterscheinung jener Räume, auch derjenigen, die sonst künstlerisch nicht besonders hervorragen. Hugo Vogel hat zu oft Italien besucht und hat zu sorgfältig die Hauptwerke künstlerischer Innendekoration — wie Pinturicchio's Borgia-Zimmer des Vatikans und vorzüglich Mantegna's camera degli sposi in Mantua — studirt, als dass er nicht die Prinzipien dieser Kunst erfasst und für den grossen, ihm gestellten Auftrag verwertet haben sollte.



Hugo Vogel. Studie.



Heinrich am Vogelherd. Nach dem Karton von Hugo Vogel.

Die Aufgabe des Architekten war nicht eben leicht. Der Saal, in einem kürzlich vollendeten Gebäude gelegen, öffnet sich an einer Hauptwand mit drei grossen Rundbogenfenstern; die Wand gegenüber wird geteilt und beherrscht von einem mächtigen Balkon. Von den zwei anderen Wänden bietet die eine ihre ganze Fläche dem künstlerischen Schmuck; die andere wird durchbrochen von einem bogenüberspannten Portal, welches in den nächsten Saal führt.

Schwechten begann seine Aufgabe damit, dass er an Stelle des Zeltdaches eine Kassettendecke anbrachte, wodurch einmal die Akustik des Raumes wesentlich verbessert, zugleich dieser in glücklichere Verhältnisse gebracht wurde, indem die übermässige Höhenentwicklung sich beträchtlich verringerte. Die architektonische Einteilung der Wände baut sich auf von dem dunklen Holzpaneel, welches sich rings um den Saal zieht. Auf diesem erheben sich hellgraue Pilaster, die reich geschmückt sind mit Ornamenten im Stile der frühen Renaissance. Sie gliedern die Wände und emporstrebend tragen sie den fast einen Meter hohen Fries, der, aufs reichste vergoldet, die Vermittlung bildet von der Wand zu der hellbraunen Decke. Dieser Fries, der stilisirte Löwen, Adler und ornamentalen Zierat im Wechsel zeigt, ist ein Werk des Bildhauers Lessing. Denkt man sich also die lichten, farbigen, zwischen den hellen Pilastern befindlichen Gemälde gestellt zwischen das tiefe Braun des Paneels und das helle Braun der Decke, oben abgeschlossen von dem goldigen Fries, so wird man sich leicht einen Begriff machen von dem festlich-heiteren und harmonischen Eindruck, den der vollendete Raum in der Zukunft hervorrufen wird.



Hugo Vogel. Studie.

Wie nun einmal ein feinsinniger Architekt den malerischen Absichten des mitarbeitenden Künstlers entgegengekommen ist, so hat es dieser verstanden, seinen Gemälden einen grossen, ich möchte sagen architektonischen Zug zu bewahren, so dass sie nicht wie zufällig an diese Wände verschlagene Bilder aussehen, die ebenso gut auch irgend wo anders hängen könnten, sondern sich von vornherein als die für eben diesen Platz geschaffenen Kompositionen zu erkennen geben. Schon aus den Kartons, die nunmehr vollendet sind, und aus den grossen Farbenskizzen, welche die Gesamterscheinung der beiden Hauptwände fixiren, tritt der künstlerische Plan, der alles geordnet hat, deutlich hervor.

Für die hohen, aber schmalen Flächen der Fensterwand hat Hugo Vogel die Darstellung eines deutschen Märchens bestimmt; gegenüber, neben der grossen Tribüne, sieht man in goldigen Nischen statuarisch-ernsthaft zwei Frauengestalten sitzen, die Verkörperungen von Gottesgelahrtheit und Wissenschaft. Der Künstler giebt diesen Gestalten mit Rücksicht auf die lange Horizontallinie, die diese Wand durchschneidet, einen archaischen und nicht naturalistischen Charakter. Seine Hauptthätigkeit ist den beiden anderen Saalseiten zugewandt, deren farbiger Schmuck später den Charakter des Saales bestimmen wird. Es ist ihm gelungen, ein Mittel zu finden, welches die Vielheit der Kompositionen zu einer künstlerischen Einheit gestaltet. Denn die eine Wand wird durch das Portal in zwei Hälften geschieden, die entgegengesetzte durch zwei Pilaster in drei ungleichmässige Teile geteilt. Es lag also die Gefahr vor, dass der Künstler hier zwei, dort drei Einzelscenen malte, deren jede für sich bestand, und damit wäre jeder wirklich künstlerische Gesamteindruck durchbrochen worden. Hugo Vogel aber hat die Einheitlichkeit gewonnen durch den Hintergrund, durch die Landschaft und den allen Bildern gemeinsamen Horizont. Indem er die zwei resp. drei Kompositionen landschaftlich verbindet, so dass die Linien hinter den Pilastern fortzulaufen scheinen, gewinnen wir den Eindruck, als öffnete sich vor unseren Augen die Wand, und wir

würden Zuschauer jener Scenen. Die Bilder verengen nicht den Raum, sondern sie geben ihm eine ideale Erweiterung.

Die Komposition der einen Wand wird bestimmt durch den flachen Bogen des Portals, neben welchem zwei Pilaster zur Decke aufsteigen: so entstehen zwei rechteckige und zwei unregelmässig gestaltete Bildflächen. Über dem Portale sind zwei plastische Figuren, Krieg und Frieden, Werke des Bildhauers Haverkamp, gelagert. Zur Linken eine Waldscene; aus den düsteren Schatten hoher Stämme tritt ein Germanenweib, in wallende weisse Gewänder gehüllt, mit hochgereckten Armen dem römischen Fremdling (Drusus) entgegen, der sich voll Entsetzen zur Umkehr wendet. Diese Landschaft setzt sich hinter dem Pilaster fort und verschwindet in Nebel und Dampf, aus dem der Krieg emporsteigt. Auf der anderen Seite, wo der Frieden thront, reitet an dem deutschen Strom hin Germania, auf weissem Ross, in goldiger Rüstung, umwallt vom Reichsbanner; ihr folgen die Vertreter der deutschen Stämme mit den Fahnen ihrer Gaue, und ihr bunter Zug verliert sich zugleich mit der Linie der Landschaft hinter dem Pilaster. Die düstere Stimmung der einen, der lichte Ton der anderen Scene, welcher das Gold der Waffen und des Banners den farbigen Hauptton giebt, deckt sich in künstlerisch vollendeter Weise mit dem Inhalt eines jeden Werkes.



Hugo Vogel. Studie.

Die gegenüberliegende Wand teilt sich in ein Hauptbild und zwei schmale Flächen und nimmt in allen drei Darstellungen Bezug auf die engere Geschichte der Provinz, in deren Ständehaus wir uns befinden. Links ein schattiges Waldthal: eine Hügellinie schneidet den Blick ab gegen die Ferne. Drunten sitzt Herr Heinrich am Vogelherd; die Sendboten des Reichs zu Ross steigen den Hügel herab und nahen sich, ihm die Königskrone anzutragen. So sehen wir wohl auf einer „Anbetung“ des fünfzehnten Jahrhunderts den Zug der Könige aus den Bergen herniedersteigen. Die Hügellinie senkt sich auf dem Mittelbilde herab zum Elbstrom, der breit die Ebene durchflutet und reich beladene Schiffe dem Meere zuträgt. Ein königliches Schiff ist im Vordergrunde ans Ufer gestossen, und Otto I. mit seiner Gemahlin Editha, gefolgt von den Bischöfen des Landes und seinen Grossen, ist ans Land gestiegen, die getreue Stadt Magdeburg zu besuchen und seine fromme Gründung, das Moritzkloster, dessen rote Ziegelmauern vom Hügel herabgrüssen, zu besichtigen. Der Burggraf und die Bürger sind dem Kaiser entgegengezogen; ihre dichte Menge erfüllt den Vordergrund links. Ein alter Patrizier überreicht voran eine Urkunde.

Zur Rechten steigt das Land wieder empor und erhebt sich auf dem rechten Seitenbild zu einem Hügel, den die Türme einer Feste krönen. Hoch zu Ross hält hier König Heinrich I. und verfolgt den Kampf seiner Krieger mit den Ungarn in der Ebene drunten. Die Staubwolke, die uns die Einzelheiten des Kampfes verhüllt, lässt uns doch seine Heftigkeit ahnen. Indem der Künstler es vermieden hat, uns einen Schlachtenbericht zu malen, konzentrirt er die Gesamtwirkung auf die Gestalt des Heerführers, welche unsere ganze Aufmerksamkeit fesselt. Vergegenwärtigt man sich die farbige Gesamterscheinung dieser Hauptwand, so beherrscht das Mittelbild nicht nur durch seine räumliche Ausdehnung, sondern auch durch seine helle, lichte Färbung die ganze Fläche. Hier entfaltet sich die bunte Pracht mannigfaltiger Trachten; das sonnige deutsche Flachland, durchzogen vom lichten Strome, steht in wirkungsvollem Gegensatz zu dem schattigen Waldinneren links, zu der düster gehaltenen Landschaft rechts. So klingt die Stimmung jeder Scene wieder in der Landschaft, die sie umrahmt; aber eine fortlaufende Linie schliesst den Grund ab, und so glaubt man alle drei Bilder auf demselben Terrain sich abspielen zu sehen. Auf

diese Weise stellt sich uns der gesamte bildnerische Schmuck als künstlerische Einheit dar.

Die Bilder für das Merseburger Ständehaus, an deren Ausführung der Künstler nunmehr schreitet, sind der Niederschlag zahlreicher Einzelstudien, der Arbeit fast eines Jahres; sie eröffnen zugleich eine neue Phase in dem Leben des Meisters, auf dessen frühere Thätigkeit wir kurz einen Blick werfen wollen.

Hugo Vogel, in Magdeburg geboren, heute ein Vierziger, hat die Akademie in Düsseldorf besucht und dort durch die künstlerische Persönlichkeit Eduard von Gebhardt's entscheidende Eindrücke empfangen. Nachdem er in einigen frühen Werken Scenen aus der deutschen Geschichte behandelt hatte — „Luther predigt auf der Wartburg" (1882) und „Der grosse Kurfürst empfängt französische Refugiés" (1885), beides Werke, welche von einer ausgesprochenen koloristischen Begabung zeugen —, wandte er sich in zahlreichen kleineren Bildern mehr und mehr den neueren Bestrebungen der Freilichtmalerei zu. Wiederholte Studien in Paris, häufiger Aufenthalt in Holland und Belgien, deren landschaftlicher Charakter, bestimmt durch die besonderen atmosphärischen Verhältnisse, vorzüglich geeignet scheint, einen Künstler zur Wiedergabe von Luft und Licht anzuregen, haben Hugo Vogel die entscheidende Richtung gegeben. Eine Reihe von Bildern, holländische Interieurs und Dorfscenen, giebt davon Zeugnis, während zugleich mehrere Porträts den Künstler bestrebt zeigen, die charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit mit einer malerischen Gesamtauffassung zu vereinen. Dabei ist er, seinem Temperamente folgend, niemals bis zu jener modernsten Freilichtmalerei vorwärtsgegangen, deren Schöpfungen ebenso laute Bewunderung, wie stürmische Opposition gefunden haben. 1886—1893 ist er als Lehrer an der Berliner Akademie thätig gewesen, in diese Zeit fällt die Entstehung seiner fünf Fresken im Rathaus der Reichshauptstadt, von denen das eine „Friedrich Wilhem I. baut Berlin", besonders glücklich die Anwendung moderner künstlerischer Prinzipien auf einen historischen Stoff zeigt.

Die Wandgemälde im Merseburger Ständehause werden dem Künstler Gelegenheit bieten, alle seine Fähigkeiten zu entfalten; sie werden in gleicher Weise den gewandten Komponisten wie den feinsinnigen Landschafter zu Worte kommen lassen. Der Entwicklungsgang des Meisters und die künstlerischen Vorstudien, denen unsere Betrachtung gewidmet war, erwecken die zuversichtliche Hoffnung, dass an dieser Stelle ein harmonisches Werk im Entstehen begriffen ist.





Reliefirter Zierteller
mit in das Ornament eingezeichnetem Meisterzeichen A.

ZINNSTEMPEL UND ZINNMARKEN

VON *JULIUS ZOELLNER*

BEI einem Rückblicke auf die Entwicklung der Zinngiesserei ergiebt sich die bemerkenswerte Thatsache, dass an einzelnen Orten schon sehr frühzeitig (für die wendischen Städte schon 1354),[1]) in der Folge aber überall da, wo eine gewerbsmässige Zinnverarbeitung statt hatte, eine Markirung der zum Kauf gestellten Zinngeräte angeordnet wurde, durch welche der Ursprung, die Giesswerkstatt, einerseits, andererseits der Feingehalt des Metalles angegeben und somit dem Käufer eine Sicherstellung gegen betrügerische Verfälschung des wertvollen Materiales gegeben werden sollte. Denn es machte sich sowohl in Rücksicht auf die Gesundheitsgefährlichkeit des Bleies, welches dem Zinn behufs der leichteren Verarbeitung zugesetzt zu werden pflegte, als auch in Hinsicht auf den grossen Preisunterschied der beiden Metalle eine Beschränkung der Willkür durch eine gesetzmässige Regelung notwendig, und die derart getroffenen Bestimmungen bildeten einen Hauptpunkt der entstehenden Zinnordnungen.

Die Art und Weise, in welcher eine solche Markirung stattzufinden hatte, war eine der Natur des Zinnes entsprechende, die deshalb auch späterhin keinerlei Abänderungen erfahren hat: Aufschlagen von besonders vorgeschriebenen Stempeln auf den betreffenden Gegenstand. Diese Zinnstempel haben insofern ein besonderes Interesse, als sie uns über die Herkunft alter Zinngeräte belehren und Schlüsse auf die gewerblichen Zustände der Erzeugungsorte sowie auf die Geschicklichkeit der betreffenden Handwerksmeister zulassen. Ihre Bestimmung und Unterscheidung ist daher an sich schon von Wichtigkeit, sie wird es aber besonders noch durch den Umstand, dass mit den eigentlichen Zinnstempeln häufig ganz zufällige Bezeichnungen verwechselt werden, die sich auf altem Zinn vorfinden, die aber zu der offiziellen Markirung in gar keiner Beziehung stehen.

Was ist nun unter eigentlichen Zinnstempeln zu verstehen, nach was für Elementen sind sie zu beurteilen? Die Beantwortung dieser Frage ergiebt sich, wenn wir uns erinnern, was die Einrichtung überhaupt bezweckte: Gutsage des Zinngiessers. Danach musste die Markirung in erster Linie enthalten: das Signum des Meisters, aus dessen Werkstatt der Gegen-

1) Stieda. Hansische Geschichtsblätter. Jahrgang 1886. p. 123 ff.

stand hervorgegangen und welcher damit für vorschriftsmässige Ausführung Bürgschaft leistet: das Meisterzeichen; sodann eine Marke, welche den Feingehalt der Metallmischung angiebt, wir wollen es die Gehaltsmarke nennen, ausserdem aber eine Bestätigung dieser Angaben namentlich auch in Bezug auf Tüchtigkeit der Arbeit, wie sie das Handwerk zu seiner eigenen Ehre verlangte. Solche Bestätigung konnte aber nur nach Beschau durch ein dem Meister vorgesetztes mit der Überwachung der „Ordnung“ betrautes Organ mit amtlichem Charakter, wie es die „geschworenen Meister des Handwerks“ darstellen, gegeben werden. Der hierfür dienende Stempel, der als Amtsstempel, Kontroll- oder Beschaumarke aufgefasst werden kann, wird gewöhnlich als „Stadtzeichen“ aufgeführt, indem er wie die obligate Beschaumarke der Goldschmiede in der Regel das Wappen oder Wappenbild der betreffenden Stadt enthält.

Von diesen Elementen des Zinnstempels ist das Meisterzeichen ohnstreitig das wichtigste, es soll den verantwortlichen Zinngiesser auffinden lassen. Diesen Zweck würde der voll ausgeschriebene Name in der einfachsten Weise erreichen lassen; es kommen jedoch solche ausführliche Angaben erst ziemlich spät, im 18. Jahrhundert, in Gebrauch. Zumeist bedienten sich die alten Zinngiesser statt dessen nur einzelner Buchstaben, welche in der Regel wohl die Anfangsbuchstaben des Namens darstellen. Es findet sich schon auf den in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel aufbewahrten, nach Heyne aus dem 14. Jahrhundert stammenden bischöflichen Weinkannen die Minuskel 𝔥 zwischen zwei Sternen eingeschlagen, auf der Löwenberger Kanne von 1523 der gotische Buchstabe 𝔤; auf der Kanne der Zittauer Hufschmiede von 1562 der Buchstabe W oder P. W. (Paul Weise) u. s. w. Zur näheren Bestimmung ist solchen Stempeln mitunter das Bild einer gehenkelten Kanne, das Zunftzeichen der Zinn-(Kandel-)giesser, in manchen Fällen auch wohl das einer Glocke beigefügt, welch letzteres darauf deutet, dass der betreffende Gegenstand aus der Werkstatt eines Meisters hervorgegangen, der als Hauptkonsument von Zinn neben dem Glockenguss auch die Verarbeitung des genannten Metalles in



*Fig. 2. Rand einer reichverzierten Platte mit Nürnberger Stadtstempel und in das Ornament eingezeichneter Meistermarke **I. K**.*

reinem Zustande betrieb. Solchen Stempel mit dem Bilde einer Glocke hat z. B. die grosse reichreliefirte Zunftkanne der Fleischerinnung zu Bresnitz (sic!) aus der Mitte des 16. Jahrhunderts in der Sammlung Figdor zu Wien, während auf der schon erwähnten Kanne der Löwenberger Tuchmachergesellen das gleiche Zeichen nur gravirt erscheint. Glockengiesser, welche zugleich Zinngeräte gossen, werden sehr viele genannt.

In Verbindung mit dem Namen oder den demselben entsprechenden Initialen haben die Meisterstempel der späteren Zeit, vom vorigen Jahrhundert an, häufig dekorative Ausschmückungen, Darstellungen von Blumen, Tieren, Sinnbildern und Emblemen u. dgl., denen eine besondere Bedeutung nicht innewohnt. Nur die Engelsfiguren und die Jahreszahlen können in gewissen Fällen eine solche beanspruchen, insofern mit ersteren häufig besonders reines englisches Zinn bezeichnet wurde, während die letzteren sich auf den Erlass bestimmter gesetzlicher Verordnungen beziehen können, nach denen das Material zusammengesetzt sein sollte. Beifügungen solcher Art haben dann den Charakter von Gehaltsmarken. Indessen gilt dies durchaus nicht für alle derartigen Stempel, da namentlich Jahreszahlen häufig auch aus rein persönlichen Gründen beigefügt erscheinen.

Wenn Buchstaben für die Meisterbezeichnung auch im allgemeinen wohl als Initialen des Namens anzusehen sind, so mag doch hier auf eine abweichende Schreibweise aufmerksam gemacht werden, der man nach Focke auf bremischen Zinnstempeln begegnet. Hier ist nämlich nicht immer der letzte Buchstabe der Anfangsbuchstabe des Meisternamens, sondern bei drei und mehr Buchstaben der vorletzte; so z. B. das W. K. M. = Wilhelm Kohlmann; J. H. T. M = Johann Hermann Timmermann; J. B. M. = Jacob Bollmann u. s. w. bedeutet. Eine Schreibweise übrigens, die auch anderwärts vorkommen dürfte.

Anstatt des Namens oder der Initialen können natürlich auch andere Zeichen, Wappen oder Wappenbilder, Hausmarken, beliebige Figuren als Meisterzeichen geführt werden. In den Nürnberger Stempeln, bei denen das Meisterzeichen dem als Amts- und

Gehaltsmarke dienenden Stadtwappen eingefügt ist, besteht dasselbe oft in ganz winzigen Merkmalen (dem sog. Beigemerke oder kleinem Beigemerk); Sternchen, Pfeile, Punkte oder Striche, Zickzack- oder Wellenlinien und ähnliches können dasselbe vertreten. Hier ist dann wie auch sonst noch die Gesamtform des Stempels für die Rückbeziehung auf den Meister ebenfalls massgebend. Denn es war allgemeine Vorschrift, dass der Meister von seinem persönlichen Stempel einen Abdruck auf einer Zinn- oder Bleiplatte bei den „geschworenen" Meistern oder in die Zunftlade niederlegte. Dadurch bekannte er sich zu demselben. und selbstverständlich durfte ein anderer Meister sich eines gleichen Stempels nicht bedienen.

Was die Gehaltsmarke[1]) anlangt, diejenige Marke, die sich auf den Feingehalt des Materiales und nur auf diesen bezieht, die mit dem Meisterzeichen zusammen das verpflichtende und den Käufer schützende Dokument bildet, so war eine solche eigentlich nur für die geringere als die für das gewöhnliche Gebrauchszinn gesetzlich vorgeschriebene Zinnsorte notwendig, da es schon im Interesse des Zinngiessers lag, das aussergewöhnliche Feinzinn durch besondere Markirung kenntlich zu machen. Es bestanden aber auch hierfür besondere je nach den Ämtern allerdings verschiedene Vorschriften.

Ganz reines Zinn ohne Bleizusatz wurde schon im 15. Jahrhundert mit der Bezeichnung „fein Zinn", „fein", „fein englisch", „englisch Z." (in Frankreich, Belgien u. s. w. „fin") oder den abkürzenden Buchstaben markirt. In Nürnberg war für den gleichen Zweck der Stempel mit dem „gekrönten Adler" vorgeschrieben, wenn es sich um ganz reines Zinn ohne jeden Bleizusatz handelte, während das „auf englische Art purgirte" mit Adler, Krone und Rose gestempelt werden musste. Fig. 3 zeigt diese Kombination des Nürnberger Stempels, bei welcher die gekrönte Rose das Stadtzeichen „den Adler" einschliesst. Da bei der Kleinheit dieses innern Schildchens das Meisterzeichen nicht wie sonst üblich zwischen den Schrägbalken des Stadtwappens leicht erkennbar angebracht werden konnte, befindet sich dasselbe (P B) neben der Gehaltsmarke.



Fig. 3. Nürnberger „Fein-Zinn-Stempel"

Nach der Zinnordnung für das sächsische Land, welche Kurfürst Johann Georg I. am 20. August 1614 erliess, durfte jeder Meister Waren von „Bergk lautter Zinn" machen und feil halten, und mussten diese mit „derselben Stadt Zeichen und Wappen beneben seines Meisters Zeichen auch noch mit einem sonderlichen Zeichen, mit einer Crohne darunter C und L in einander geschrencket, welches also klar lautter bedeutet" gestempelt sein, „sonsten soll es bey gemeyner Reichs Proba bleiben, nemblich unter Zehen Pfund lautter Zinn ein Pfund Bley genommen werden". Mit einem Stempel, der das Bild einer oder mehrerer Engelsfiguren zeigte, durfte an manchen Orten Deutschlands, wie schon erwähnt, nur feines englisches oder Blockzinn bezeichnet werden.

Nach Bapst (L'étain, Paris 1884) war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Lüttich für feines Zinn der Stempel mit dem Bilde eines Engels mit Wage vorgeschrieben, während eine gekrönte Rose die mittlere, eine Lilie die geringste Sorte bezeichnete. In Mons dagegen führte zu derselben Zeit der Stempel für fein Zinn das Bild eines Hammers mit Krone, während englisches Zinn auswärts gearbeitet und nach Mons zum Verkauf gebracht, daselbst mit einer gekrönten Rose gestempelt wurde u. s. w.

Charakteristisch für die Markirung des feinen Zinnes sind also ausser der direkten Bezeichnung „fein", „englisch" u. s. w. die Stempel mit Krone, Rose (Lüttich ausgenommen) und Engelsfiguren.

Die gewöhnliche Handelsware, das übliche Gebrauchszinn, auf das sich in erster Linie die gesetzlichen Vorschriften betreffs seiner Zusammensetzung bezogen, bedurfte eigentlich wie schon erwähnt einer besonderen Gehaltsmarke nicht; der Gehalt war für die betreffenden Gegenstände gesetzlich vorgeschrieben, und Meisterstempel sowohl wie Stadtzeichen bekunden zur Genüge die reglementsmässige Ausführung und den probemässigen Feingehalt.

Je nach dem Amte, dem Lande oder der Stadt konnte dieser Feingehalt verschieden sein, im allgemeinen galt aber in Deutschland das Verhältnis von 10: 1, die Nürnberger, Leipziger u. s. w. Probe allgemein auch die Reichsprobe genannt. Solches Zinn trägt mitunter den Stempel: Probezinn, wohl auch mit Bezugnahme auf ein besonders angesehenes Zinnamt; so märkten z. B. Torgauer Zinngiesser vielfach ihre Waren als „Leipziger Probezinn". Die bereits erwähnte Zinnordnung für Sachsen vom Jahre 1614, welche am 6. April 1674 und am 16. Oktober 1708 durch den Landesherrn „renovirt, confirmirt und bestätigt wurde" bestimmte, dass das nach „gemeiner Reichs Proba" zusammengesetzte Zinn nur mit dem Meisterzeichen neben dem Stadtstempel gestempelt werden dürfte. Diese Meisterstempel mussten aber dann, auf die erste Verordnung bezüglich mit der „Ziffer 13" (sic!) „gemacht werden", an deren Stelle späterhin die Ziffern 74 beziehentlich 1708 traten. Solche Datirung besagte dann, dass das betreffende Zinn nach der gesetzlichen Vorschrift vom

1) Der Ausdruck „Qualitätsstempel", den Demiani in seinem vortrefflichen Buche: „Das Edelzinn" gebraucht, erscheint insofern nicht entsprechend, als er sich auf die allgemeine Beschaffenheit, welche auch die Güte der Arbeit einschliesst, bezieht, letztere aber hier noch nicht in Betracht kommt; eher würde „Probezeichen" dem Begriffe nahekommen.

Jahre so und so zusammengesetzt sei, sie vertrat also die Gehaltsmarke. Uns lehren diese Jahreszahlen ausserdem, dass die damit gestempelten Gegenstände in zu dem damaligen sächsischen Lande gehörigen Städten hergestellt sind, ein Umstand, der die Eruirung manches Stadtwappens erleichtert.

In ähnlicher Weise, wie es hier die Jahreszahlen sind, ist auch im allgemeinen das Stadtzeichen die Bestätigung für die Probe gerechter Zusammensetzung des Zinnes und erhält dasselbe dadurch die Bedeutung einer Gehaltsmarke. Diese Bedeutung erstreckt sich sogar nicht allein auf das Probezinn, sondern unter Umständen auch auf die geringere Legirung, indem nämlich das Wappenbild der Stadt, welches

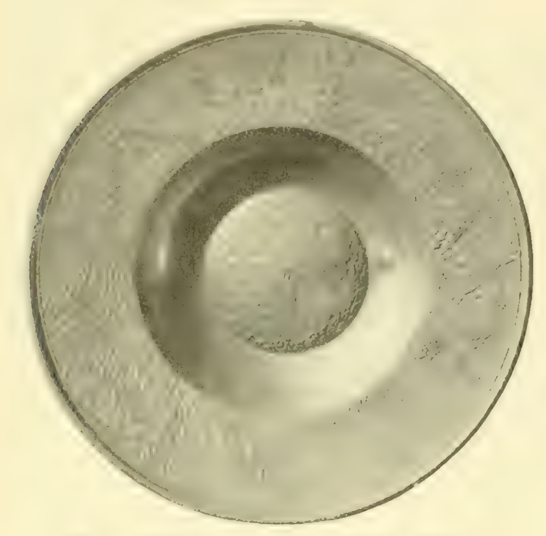


Fig. 4. Zierteller mit dem Nürnberger Stempel A.

mitunter anstatt des Wappens im Stempel geführt wird, in verschiedener Form ganz oder geteilt, halbirt, zum Ausdruck kommt. In solchem Falle pflegt nur das ganze Bild auf das Probezinn, das halbe oder sonst wie geteilte auf eine geringere zulässige Qualität sich zu beziehen. Beispielsweise märkte solcher Art Bremen, dessen Probezinn anfänglich ebenfalls 10, später 5 Pfund Zinn auf 1 Pfund Blei enthielt, mit dem Bilde eines Schlüssels, der eine ganze Reute (Schlüsselring) hatte, während das Manckgut, Halbgut, welches doppelt so viel Blei auf dasselbe Quantum Zinn enthielt, mit einem Stempel bezeichnet wurde, dessen Schlüssel nur eine halbe Reute hatte, dessen Griff keinen geschlossenen Ring darstellte. Nach Focke (vom bremischen Zinngiesseramte, Mitth. des Gew.-Mus. zu Br. 1867, Nr. 5) beschwor der Meister (1642): „Ik will na sülker Prowe mine arbeit son ferner maken, sodan dat klare gut mit enen holen (ganzen, heilen) slötel und dat Manckgut mit enen halven und minen Namen un dat, wat geringer sin ward, mit enen N oder miner Marke bekenen un maken." Strassburg, wo die Nürnberger Probe galt, bediente sich zu gleichem Zwecke zwar nicht des Stadtwappens, wohl aber einer ganzen beziehentlich halben Lilie u. s. w.

Wenn also für das gewöhnliche Gebrauchszinn ausser dem Stadtzeichen eine besondere Markirung nicht nötig war, so musste dagegen, wie aus dem Vorhergegangenen schon ersichtlich wird, die unter den Gehalt des Probezinns herabgehende Legirung, wo eine solche überhaupt zulässig war, durch eine besondere Marke gekennzeichnet werden. Die Bestimmungen darüber sind je nach der Stadt oder dem Amte sehr verschiedene. Die Leipziger Kandelgieser Ordenung von 1538 besagt: „Halbwercks oder „zum sibenden", das ist sieben Pfund Zin und drey Pfund Bley und was also gemacht wird, das hat ein eigen Zeichen und wird zum sibenden, oder vor gut grav verkauft. Es wird aber hie auffn Kauff nicht gemacht, wers aber sonderlich bestellt, dem wirds gemacht." Ähnlich ist es wohl auch anderwärts gehalten worden, es hat jedoch kein Interesse, an dieser Stelle weiter auf den Gegenstand einzugehen, da den aus solch geringem Materiale hergestellten Gegenständen irgend welcher Kunstwert kaum innegewohnt hat.

Ausser dem Meisterzeichen und der Gehaltsmarke kommt also noch ein bestätigendes Amtszeichen, eine Beschaumarke, in Betracht, das in dem Stadtzeichen zu erblicken ist, so genannt, weil dasselbe in Übereinstimmung mit dem Beschauzeichen der Goldschmiede in der Regel das Wappen der Stadt oder, wo dieses nicht vollständig erscheint, wenigstens deren Wappenbild führte. So stempelt Augsburg mit dem Bilde des Pinienzapfens, München mit dem Münchner Kindel, Regensburg mit den gekreuzten Schlüsseln, Basel mit dem Baselstab, Venedig mit dem Markuslöwen u. s. w. Da nun solcherart allerdings das Stadtzeichen das Meisterzeichen ergänzt, indem es dem Orte der Verfertigung nachgehen lässt, so ist man (M. Rosenberg und nach ihm auch Demiani) geneigt gewesen, dasselbe lediglich als ein Ursprungszeichen anzusehen, und man hat ihm infolgedessen sogar jeden Charakter als einer ursprünglichen Kontrollmarke abgesprochen in der Meinung, dass es bei den Zinngiessern eine eigentliche Beschau überhaupt nicht gegeben habe. Der Umstand, dass manche Handwerksordnungen das Anbringen eines „Stadtzeichens" seitens des Zinngiessers vorschreiben, vielleicht sogar mit der Begründung, dass damit

der Ort der Verfertigung angegeben werden solle, bestätigt jene Ansicht scheinbar. Aber auch nur scheinbar; denn dass noch Ausgangs des 15. Jahrhunderts eine Beschau der Zinngegenstände statt hatte, ganz entsprechend der Beschau bei den Goldschmieden, ist für einzelne Orte nachzuweisen, bei der Übereinstimmung aber, die unter den alten Handwerksordnungen herrschte, auch im allgemeinen anzunehmen. Die Zunftgesetze wurden nicht ohne Berücksichtigung anderwärts bestehender Einrichtungen geordnet, und die obligatorische Wanderschaft brachte es schon mit sich, dass in den Hauptpunkten eine gewisse Gleichmässigkeit erzielt wurde.

In dem Reglement, welches im Jahre 1473 den Zinngiessern zu Montpellier gegeben worden ist, war nach Bapst (a. a. O., p. 221) verordnet, dass jeder Meister seine Erzeugnisse mit seinem persönlichen Stempel märken solle „et que le corps de métier apposera le sien comme signe de garantie sur tous les objets qui lui paraitront exécutés selon les règles". Hier ist also eine regelrechte Beschau und der seitens der Korporation angebrachte Stempel ausgesprochenermassen ein „Beschaustempel". Für deutsche Verhältnisse aber ist in dieser Beziehung die Salzburger Ordnung der Zinngiesser von 1487 sprechend, welche in einer alten Abschrift das Archiv des Museum Carolino Augusteum daselbst („Handwerksordnungen vor 1500") aufbewahrt. In derselben heisst es u. a.:

„Es sollen auch ein yeclicher beschawmeister so dazu geornt ist, yetz vnd zu Zeiten sein werden, den zeug, anfangs aus der grube darnach so der zeug gossn ist vnd nachmals von dem Verdrat (? nachdem er von der Drehbank gekommen) so oft Im gefallen will, versuchen und beschawen. vnd was nach solcher beschaw zum zehenten, wie uermelt gerecht finden, bezaichen und also belieben lassen". Und weiterhin:

„Es sollen auch die beschawmeister dem der Statzaichen, damit solch der Zinngiessarbeit bezeichnet wird vnd jnnzuhalten beuohlen. Dasselbe der Statzaichen auf keinerley arbeit slahen noch bezaichen. Es sey denn wie jetzung begriffen. Zum Zehenten gemacht" . . . „Desgleichen sollen die beschawmeister das eysen keinen meister leihen Sund selbs bezaichn" . . .

„Item es sol auch das Eysen damit solch der Zinngiesser arbeit nach bewärt beschaw bezeichnet wird in der Beschawmeister gewalt verpetschirdt sein, vnd albeg so dasselbe gebraucht in des meisters gegenbärtigkeit, dem beschawt sol werden. geöffnet und auftan vnd alsdann wann die arbeit beschawt vnd bezaichnet ist wiederumbe verpetschirdt werden muogen."

Deutlicher kann wohl nicht ausgedrückt werden, dass das Stadtzeichen, in diesem Falle wenigstens, lediglich als Beschaumarke gedacht ist. Dafür, dass damit ein Ursprungszeichen verbunden gewesen sein sollte, ist in der ganzen Zinnordnung kein Beleg zu finden. Bei der Übereinstimmung der alten Handwerksordnungen ist nun aber anzunehmen, dass dieser Fall kein vereinzelter ist, sondern dass ursprünglich überhaupt bei den Zinngiessern die Beschau ganz entsprechend wie bei den Goldschmieden gehandhabt wurde, und dass das Stadtzeichen die alte Beschaumarke darstellt, d. h. das amtliche Dokument darüber,



Fig. 5. Prunkteller mit Nürnberger Marke **A P.**

dass die Arbeit nach den gesetzlichen Vorschriften ausgeführt ist, nicht aber ein Ursprungszeichen, wenn auch nebensächlich dieser Zweck in der Ausgestaltung dieses Stempels zum Ausdruck sollte gebracht worden sein. Manches sogenannte Stadtzeichen, wie die von Strassburg geführte Lilie, die auch andere Städte führen konnten und in der That auch, z. B. auf Fayencen, Goldschmiedearbeiten u. dgl. geführt haben, weist gar nicht so ohne weiteres auf den Ursprungsort hin; zudem kann aber auch aus der Natur der Sache geschlossen werden, dass bei dem im Anfange mehr heimischen Wesen der Zinngiesserei es sich nicht so notwendig finden liess, den Ursprungsort, als vielmehr den richtigen Zinngehalt sowie die ordnungsmässige Arbeit amtlich bezeugt zu sehen.

Nachdem freilich das Gewerbe eine Ausdehnung

gewonnen hatte, welche die Prüfung jedes einzelnen Gegenstandes nicht mehr durchführbar erscheinen liess, an Stelle derselben vielmehr eine Beschau durch Stichproben beim gelegentlichen Umgang der Geschworenen trat, da wurde der nunmehr dem Zinngiesser überlassene Stadtstempel von diesem aufgeprägt und gewissermassen erst nachträglich als Beschaumarke auch für die nichtbeschauten Gegenstände durch die Anerkennung oder vielmehr durch die Nichtverwerfung seitens der Geschworenen sanktionirt. Es verwischte sich solcherart allmählich das Verständnis seiner ursprünglichen Bedeutung, und es wird erklärlich, wie der anfängliche Beschaustempel schliesslich nur noch als Ursprungsstempel angesehen werden konnte. Wie dem aber auch sei, jedenfalls ist er neben dem Meisterzeichen und der Gehaltsmarke das dritte notwendige Element der eigentlichen Zinnstempel. —

Sind nun aber in Wirklichkeit diese Dokumente immer durch besondere Einzelstempel ausgedrückt?

Keineswegs. Wo dies der Fall ist, wo Meisterstempel, Gehaltsmarke und Stadtstempel jeder für sich neben den andern Platz gefunden haben, handelt es sich nicht einmal, wie man doch vermuten sollte, um der Zeit nach sehr frühe Erzeugnisse. Im Gegenteil zumeist um solche, die erst dem 18. Jahrhundert angehören. Schon bei den Arbeiten des 16. Jahrhunderts finden Kombinirungen statt, welche in zwei, häufig sogar in einem einzigen Stempel alle Garantiemarken vereinigen.

Zuerst fällt die Gehaltsmarke weg für diejenigen Gegenstände, welche nach der geltenden „Probe" hergestellt sind, sie ist durch den Stadtstempel in einzelnen Fällen, wie schon erwähnt, durch eine bestimmte, mit dem Stadtstempel verbundene Jahreszahl vertreten. Es genügen also zwei Stempel: Meisterzeichen und Stadtzeichen, — die am häufigsten vorkommende Art der Markirung.

Dann aber findet auch oft das Meisterzeichen noch auf dem Stadtstempel Platz, nachdem es dem Zinngiesser gestattet war, das Stadtzeichen als Qualitätsmarke selbst aufzudrücken, und es wurde solcherart nur noch ein einziger Stempel gebraucht, der freilich seine rechtmässige Verwendung als durch nachträgliche Beschau seitens der Geschworenen gebilligt voraussetzt. So bestand z. B. der Nürnberger Stempel (nach dem Wappenbilde gemeinhin als „Stadt-Adler" oder kurzweg als „Adler" bezeichnet) für das Probezinn aus einem Schildchen, dessen (heraldisch) rechte Hälfte einen halben Adler, dessen linke Hälfte zwei, auch drei Schrägbalken führte; in der „Veldung" desselben sollte das Meisterzeichen angebracht sein. Gewöhnlich ist das letztere zwischen die Schrägbalken eingeschaltet (Fig. 6); selten nur erscheint es an anderer Stelle, etwa im oberen Teile des Schildes wie bei dem Meister, der mit dem



Zeichen H Z märkt. Dagegen kommt auch bei dem Nürnberger Stempel der Fall vor, dass das Meisterzeichen gar nicht in Verbindung mit dem Stadtzeichen gebracht ist, dieses vielmehr ohne jedes „Beigemerk", lediglich als Qualitätsmarke erscheint. Es handelt sich dann aber immer um solche Gegenstände, die ihrer mehr künstlerischen Ausführung wegen nicht als gewöhnliche Gebrauchsware angesehen sein wollten und auf denen dann der Zinngiesser sich an anderer Stelle namhaft machte. Ein Beispiel davon sehen wir auf der in Fig. 2 dargestellten Zierplatte. Wir kommen auf solche Ausnahmefälle noch besonders zu sprechen.

Wo sonst bei kombinirten Stempeln das Meisterzeichen in den Initialen des Namens besteht, und dies ist der gewöhnliche Fall, sind dieselben seitlich, auch wohl oberhalb oder unterhalb des Stadtzeichens angebracht.

Wenn der Meisterstempel für sich neben dem Stadtzeichen ausgeprägt ist, ist die Anordnung häufig und zwar nicht nur bei sächsichen Zinngiessern derart, dass der Stadtstempel zweimal eingeschlagen vorkommt, den Meisterstempel in die Mitte nehmend, entweder in einer Reihe oder im Dreipass mit diesem zusammengestellt.

Für den Ort, wo der oder die Stempel anzubringen seien, war die Form des Gerätes und seine Ausschmückung massgebend. Gewöhnlich ist eine glatte, in die Augen fallende Stelle dafür gewählt; bei bauchigen Gefässen der Henkel, wenn derselbe nicht besonders ornamentirt ist, sonst der Boden; bei Tellern, Schüsseln u. s. w. der Rand oder Boden. —

Die persönlichen Stempel des Meisters pflegte man nach dem Tode desselben, um Missbrauch zu vermeiden, dem Handwerke oder dem Amte zurückzugeben. Je nachdem konnten dies mehrere sein. Schon die verschiedenen Gehaltsbezeichnungen machten die Führung von mehr als einem Stempel notwendig, und wenn wir erfahren, dass ein Nürnberger Meister, weil er das Handwerk nicht weiter treiben will, seine „drei Adler" in die Lade zurückgegeben habe, so werden wir dies ausser auf den gewöhnlichen Stempel auf solche für andere Feinheitsgrade zu beziehen haben. An manchen Orten wechselten sogar die Meister mit ihren Stempeln, wie es scheint, nach Belieben. So übergab die Witwe Kollmann 1819 nach ihres Mannes Tode, wie Focke mitteilt, nicht weniger als 16 Stempel dem Bremer Amte, die wahrscheinlich nur durch die Jahreszahlen verschieden waren. Aus früheren Zeiten, in denen die Ordnungen strenger gehandhabt wurden, dürften jedoch dergleichen Vorkommnisse schwerlich nachzuweisen sein.

Das wäre dasjenige, was in der Hauptsache über die eigentlichen Zinnstempel zu sagen ist, wie solche vordem in der einen oder andern Form auf den

zum Verkauf gestellten Zinnwaren vorkommen sollten. Marken, wenn auch amtlich vorgeschriebene, welche nur auf einen bestimmten Fall, etwa die Zollbehandlung, sich beziehen, unterliegen nicht dem Begriff Zinnstempel, den wir hier festzuhalten haben. Wenn daher, wie Demiani mitteilt, der Augsburger Conrad Mayer dem aus von ihm 1549—1554 erpachteten böhmischen Gruben herstammenden Zinn einen besonderen Stempel aufschlagen musste, so ist in solchem, selbst wenn derselbe auf einem Geräte vorkommen sollte, doch keine dem Käufer gegenüber ausgegebene Garantiemarke zu erblicken. Darauf kommt es aber bei den eigentlichen Zinnstempeln immer an.

Bei der grossen Wichtigkeit, welche der amtlichen Stempelung innewohnte, fällt es aber doch nun auf, dass in der Handhabung mancherlei Unregelmässigkeiten vorkommen konnten, die auf eine scheinbar lässige Ausführung der bezüglichen Vorschriften schliessen lassen.

Zunächst ist zu bemerken, dass alte Zinngeräte existiren, denen jeder amtliche Stempel und auch das Meisterzeichen fehlt. Derartige ungestempelte Gegenstände stammen durchaus nicht etwa nur aus Zeiten oder Gegenden, in denen die Stempelung noch nicht eingeführt war. Denn wenn auch bei einzelnen gotischen oder vorgotischen Geräten die frühe Zeit ihrer Entstehung oder die keiner Zunftordnung unterworfene Klosterarbeit die Stempellosigkeit erklären könnten, so



Fig. 7. Reichornamentirte Prunkschale. Nürnberger Stempel A.

sind doch die meisten derartigen Vorkommnisse Erzeugnisse späteren Ursprungs, welche durch ihre Ausführung bekunden, dass sie aus Giessstätten hervorgegangen sind, die jedenfalls zur Markirung verpflichtet waren.

Mag nun hie und da wohl aus Nachlässigkeit die Handwerksordnung ausser Acht gelassen worden sein, und mag auch bei Fälschungen, Nachgüssen u. dgl. aus leicht erklärlichen Gründen eine Stempelung unterblieben sein, so muss das doch immerhin als seltenere Ausnahme angesehen werden. Für das Gros der Fälle müssen wir nach anderen Erklärungen suchen.

Wir haben dabei zu berücksichtigen, dass die Stempelung in erster Linie für das zum Verkauf gestellte Zinn, den zinnernen Hausrat, vorgeschrieben war, und dass Preis und Unschädlichkeit des Materials hierbei ganz besonders ins Gewicht fielen. Dieser Gesichtspunkt hatte bei Arbeiten, die sich dem Kunstwerke näherten, nicht in gleichem Masse statt; solche standen über dem gewöhnlichen Niveau und durften wohl anders behandelt werden. Daher finden wir Kunstgegenstände, Prunkstücke wie die grossen Platten in Briot's Art, die Temperantiaplatte, Marsplatte und ähnliche häufig ohne Stempel, und aus demselben Grunde mag für manche kleinere, die nur als Schmuckstücke, für die Kredenz oder dergl., nicht als Essgeräte in Gebrauch kamen, die Stempelung unterblieben sein. Bei geätzten und gravirten Zinngegenständen besserer Art, Hochzeitsschüsseln, Tortenplatten, Kalendertafeln, Epitaphien u. s. w., die ebenfalls häufig, die alten geätzten fast immer, ohne Stempel angetroffen werden, kann dafür aber auch noch ein anderer Grund vorgelegen haben. Hier nämlich mag die künstlerische Ausschmückung, die Erfindung der Zeichnung und ihre Ausführung in dem Metall als der wertbestimmende Faktor angesehen worden sein, welcher aber nicht vom Zinngiesser beschafft wurde. Dieser lieferte vielmehr nur die Unterlage dafür, gewissermassen ein Halbfabrikat, das er als seine Arbeit zu dokumentiren keine Veranlassung fühlen konnte, ja bezüglich dessen es ihm der späteren Bearbeitung wegen vielleicht geradezu untersagt worden war, die glatte Oberfläche durch Stempeleindrücke zu verunzieren.

Möglicherweise gilt ein ähnlicher Grund auch dafür, dass die grossen zinnernen Barock-Altarleuchter in der Regel keinen Zinnstempel aufweisen. Diese Kandelaber sind nämlich meist aus gestanztem, seltener getriebenem Zinnblech angefertigt und verdanken wahrscheinlich ihre spätere Bearbeitung nicht dem Zinngiesser, der vielleicht nicht einmal das Blech dazu ausgewalzt hat. Was dieser aber nicht als von ihm gearbeitete Ware in seinem Laden verkaufte, das zu stempeln wird er sich nicht verpflichtet gehalten haben. Und ebenso wird auch mancher auf Bestellung gelieferte Umguss von altem Zinn oder die Ausführung besonders gelieferter Formen und Modelle die Giessstätte ohne Stempel verlassen haben, so dass wir uns nicht zu verwundern brauchen, wenn wir manchmal vergeblich nach solchen Marken suchen auf Zinnwerken, deren Behandlung gleichwohl erkennen lässt, dass sie der Werkstätte einer hochentwickelten Gusstechnik entstammen. Wir haben uns immer daran zu erinnern, dass die Stempelung dem Käufer eine Garantie bieten sollte, dass eine solche aber überflüssig war, wo, wie beim Umguss von altem Zinn, ein Verhältnis von Verkäufer zu Käufer gar nicht statt hatte.

Weiterhin fällt als Abweichung von den Stempelvorschriften auf, dass mitunter das Prägebild des Stempels nicht durch Aufschlagen des letzteren, sondern bereits im Guss hergestellt worden ist, die Matrize dazu also schon in die Form mit eingeschnitten war. Der Gedanke, dass in solchen Fällen Nachbildungen durch Guss oder Prägung vorliegen könnten aus Formen, die über echt gestempelten Originalen gemacht worden seien, widerlegt sich schon dadurch, dass das gegossene Stempelbildchen über den Grund heraustritt, während das eingeschlagene und ebenso das davon abgeformte in denselben hinabsinkt. Ausserdem spricht aber dagegen die Thatsache, dass Stempel und gleichlautende Gussmarke bisweilen nebeneinander auf demselben Gegenstande vorkommen. Die Gussmarke muss demnach in die Gussform eingeschnitten worden sein.

Gegen ein solches Verfahren würde nun nicht viel zu sagen sein, wenn die als Stempel fungirende Gussmarke nichts weiter als den Ursprung des Gussstückes bezeichnen sollte. Wenn aber der durch jene nachgebildete Stempel den Charakter einer Qualitätsmarke inne hatte, so widerspricht eine solche Behandlung der Gussform, welche jeden beliebigen Abguss aus derselben als von einer gewissen Qualität legitimirt, offenbar den Absichten, die der Einführung der Stempelung zu grunde gelegen haben.

Es scheint nun allerdings, dass ein solches ordnungswidriges Gebaren in der Hauptsache auch wieder nur bei der Herstellung von mehr künstlerisch behandelten, dekorativen Gegenständen für zulässig gehalten worden ist, wogegen die Geräte des täglichen Gebrauches mit grösserer Gewissenhaftigkeit mögen behandelt worden sein. Denn wir finden eingegossene Marken besonders auf reliefirten Ziergeräten, welche einen vielbegehrten Handelsartikel bildeten. Und namentlich ist es Nürnberg, die auf Erhaltung ihrer Handwerksordnungen sonst so stolze Stadt, welche uns am meisten Zinn mit Gussmarken geliefert hat. Das kann jedoch insofern nicht besonders auffällig erscheinen, als hier im 16. und 17. Jahrhunderte die

ausgedehnteste Produktion von zinnernen Prunkstücken betrieben wurde, deren Massenabsatz in alle Welt jede Erleichterung in der Herstellung willkommen sein liess. Übrigens kommt die gerügte Unregelmässigkeit auch bei Gegenständen vor, welche aus dem feinsten Zinn hergestellt sind; in solchem Falle kann natürlich von einer betrügerischen Absicht des Zinngiessers nicht die Rede sein.

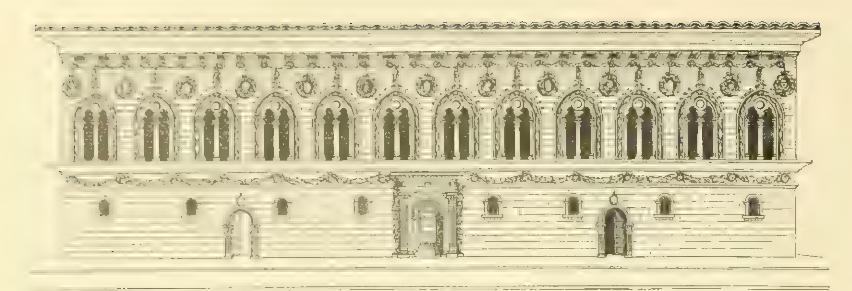
Bezüglich der regelrecht gestempelten und der gegossenen Marken liegt nun die Sache nicht etwa so, dass es nur Vorkommnisse der einen oder der andern Art aus einer gewissen Form gäbe, vielmehr kommen beide Erscheinungsweisen auch auf sonst ganz gleichen Abgüssen vor. In solchen Fällen muss die Form also eine nachträgliche Bearbeitung erfahren haben, indem das Stempelbild in dieselbe erst dann eingeschnitten worden sein kann, nachdem bereits eine Anzahl von Abgüssen aus ihr genommen worden ist, die den ordnungsmässigen Stempel durch Einschlagen erhalten haben.

Dass auf demselben Gegenstande gelegentlich auch einmal neben der Gussmarke der gleiche Stempel eingeschlagen vorkommt, ist bereits erwähnt worden. Welcher Grund aber für eine so auffällige Markirung bestimmend gewesen sein mag, ist nicht so ohne weiteres zu erkennen. Am wahrscheinlichsten ist es anzunehmen, dass der Giesser seine Marke für alle Fälle in die Form einschneiden liess, weil für einen grossen Absatz nach aussen hin der vorschriftsmässig aufzuschlagende Qualitätsstempel eine besondere Wichtigkeit nicht hatte; für den Verkauf in der eigenen Stadt musste derselbe jedoch angebracht werden. Es würden demnach in solchen zweifach markirten Gegenständen Artikel vorliegen, welche auf dem heimischen Markte zum Verkauf ausgelegt werden sollten.

Schwieriger ist es den Fall sachlich zu erklären, dass zwei verschiedene Gussmarken auf ein und demselben Geräte nebeneinander vorkommen, ein Fall, der allerdings selten vorkommt, den wir aber doch auf einem noch aus dem 16. Jahrhundert stammenden reizend ornamentirten Nürnberger Schmucktellerchen beobachten können. Natürlich hat hier ein Wechsel in dem Besitzer der Form stattgefunden. Allein bei einem solchen durfte eigentlich die alte Marke nicht fortgeführt, sie musste entfernt werden, das ging aus der Forderung hervor, dass kein Meister sich des Zeichens eines anderen bedienen sollte. Nun ist zwar bisweilen zu beobachten, dass ausser einer Gussmarke noch ein fremder eingeschlagener Meisterstempel erscheint, allein da dieser letztere sich von selbst als die jüngere Marke erweist, so konnte, obwohl ein solches Vorkommnis auch nicht als ordnungsgemäss anzusehen ist, dasselbe doch weniger zu Irrtum Veranlassung werden, als wenn zwei gleichwertig erscheinende, aber doch verschiedene Gussmarken auf demselben Gegenstande auftreten. In solchem Falle liegt eine offenbare Nachlässigkeit vor.

Verschiedene Meisterzeichen auf ganz gleichen, notorisch aus derselben Form hervorgegangenen Abgüssen sind nicht so gar selten zu beobachten, ein Beweis, dass die betreffende Gussform von verschiedenen Meistern nacheinander benutzt worden ist. Mitunter kann das infolge einer leihweisen Überlassung geschehen sein. Zumeist jedoch werden wir wohl anzunehmen haben, dass die Form durch Besitzwechsel in das Eigentum eines anderen Meisters übergegangen ist. Jedenfalls hatte der neue Besitzer, auch wenn er nur vorübergehend die Benutzung der Form erhalten hatte, Abgüsse daraus mit seinem persönlichen Stempel zu märken, und die Marke des früheren Besitzers, wenn solche in die Form eingeschnitten war, dadurch zu beseitigen, dass er entweder auf die Stelle im Abguss, wo jene erschien, seinen Meisterstempel aufschlug, oder aber durch Ausschleifen die eingeschnittene Marke aus der Form entfernte. Auf die letztgenannte Weise wurde ein glattes Schildchen hergestellt, auf das im Abdruck der neue Stempel geschlagen werden konnte, wenn nicht an derselben Stelle eine neue Gussmarke eingeschnitten worden war. Das kräftigere Hervortreten der Gussmarke ist ein Beweis für die spätere Abformung.

(Fortsetzung folgt.)



Frontentwurf der Medicaeer Bank in Mailand in Filarete's Traktat (nach Oettingen).
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst & Sohn.

OBERITALIENISCHE FRÜHRENAISSANCE

VON *AUGUST SCHMARSOW*

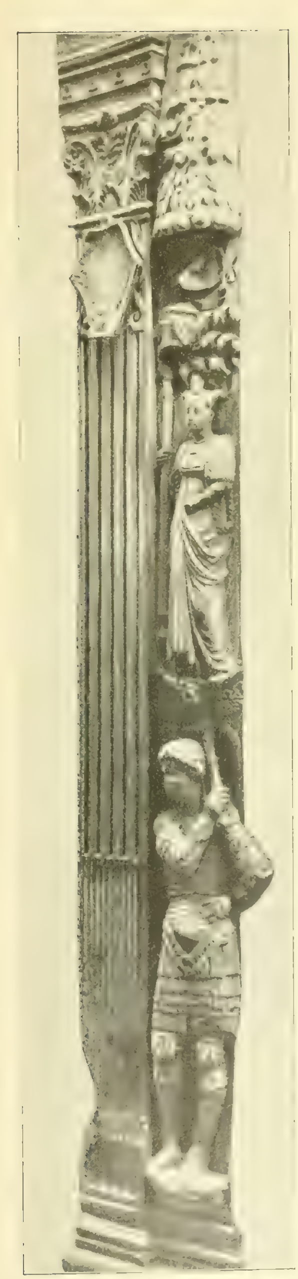
NICHT Rafael noch Michelangelo, nicht Tizian, noch Rubens, sondern — Rembrandt! hören wir heute von tonangebenden Stimmen in Deutschland als Vorbild für unser künstlerisches Schaffen und Geniessen verkündet. Aber was heisst diese neue Lehre anders, als eine Einseitigkeit an die Stelle der andern setzen? Im Grunde kann doch weder die eine noch die andere bestehen, sobald man sie ernstlich aufs Gewissen fragt. Sowie dem Geschmack sich etwas Nachdenken gesellt, offenbaren sich alle diese Anwandlungen dogmatischer Ausschliesslichkeit nur als verschiedene Phasen einer und derselben, längst widerlegten Thorheit.

Weder die lebendige Kunst noch die gesunde Wissenschaft wird sich der Einsicht verschliessen, dass jedes Ausrufen eines einzelnen Vorbildes nur sehr bedingte Gültigkeit beanspruchen darf. Die lebendige Kunst wird, je mehr der eigene Schaffensdrang erstarkt, jedwedes Ideal aus der Vergangenheit bei Seite schieben. Die gesunde Wissenschaft aber anerkennt alle Perioden der geschichtlichen Entwicklung als gleichberechtigte Gegenstände ihres Strebens nach Erkenntnis, das daneben ebenso wenig nach Verwertbarkeit für heute, wie nach Verwandtschaft mit der Nation des Forschers und der Leser, oder nach der herrschenden Liebhaberei der Kenner zu fragen hat. Solch Schielen nach dem Interessenkreis bestraft sich übrigens immer an der Leistung selbst unmittelbar durch den Zuwachs an Vergänglichkeit ihrer Ergebnisse und ihres Charakters.

Von der Tagesmode nicht begünstigt, aber auch unbekümmert um die wechselnden Launen der Wortführer, und deshalb als Zeugnis ernster wissenschaftlicher Gesinnung, entstanden die Studien über die „Oberitalienische Frührenaissance, — Bauten und Bildwerke der Lombardei", deren ersten Teil über „die Gotik des Mailänder Domes und den Übergangstil", also eine Art Vorgeschichte zum eigentlichen Hauptgegenstand, noch das Jahr 1897 gebracht hat.[1]) Das Buch bedurfte keiner Empfehlung durch Nebeninteressen, um bei allen sachlich denkenden Vertretern der Kunstgeschichte willkommen geheissen zu werden.

Die Wahl des Gegenstandes selbst bekundet im Sinne jener Gleichberechtigung aller Perioden auf dem Forum der Geschichte schon einen Fortschritt, während früher die Bevorzugung der Glanzpunkte oder der „Klassiker" üblich war und so manche Unterlassungssünde verschuldet hat, die wir heute beklagen. Solch ein vernachlässigtes Gebiet ist auch die lombardische Renaissance, und eine Zusammenfassung der Einzelerträge frisch erblühter Lokalforschung, eine durchgreifende Behandlung im Geist der internationalen Kunstgeschichte wäre schon an sich ein Verdienst. Gewissenhafte Bemühungen um die lombardische und venezianische Plastik im 14. Jahrhundert haben den Verfasser ausserdem ganz besonders vorbereitet,

1) *Alfred Gotthold Meyer*, Oberitalienische Frührenaissance. Erster Teil. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 80 Abbildungen im Text. Berlin 1897. Verlag von W. Ernst & Sohn. 4°.



Detail vom Portal [illegible]
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst & Sohn.

nun die Fülle mannigfaltigen Lebens zu vermitteln, die seit dem Ende des Trecento in diesen Gegenden, aus altem angestammten Besitz und neuen fremdhergekommenen Anregungen aufkeimt. In dem bunten Durcheinanderlauf der Strömungen die Rolle des Führers zu übernehmen, ist freilich keine leichte Aufgabe. Hatte doch Jacob Burckhardt erklärt, „eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen zu geben“ sei er nicht im stande. Es giebt auch heute Naturen unter den Fachgenossen, denen eine solche Geduldsprobe widerstrebt. Ein Ziel ins Auge zu fassen, zu dem unsere Wissenschaft gelangen muss, auch wenn es nur langsam durch gemeinsame Bestrebungen erreichbar werden kann, ist eben nicht jedermanns Sache.

Die Stilkritik besonders, deren Mittel hier vor allem für die Lösung des Problems versucht werden, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die sie anderswo nicht einmal kennen lernt. Wie eine Masse aus lauter Einzelheiten, an denen doch das Gemeinsame stärker ist als das Besondere, steht der Bildschmuck des Mailänder Domes vor uns. Gerade dieser Mangel des Persönlichen hat gewiss Jacob Burckhardt und seine Zeitgenossen entmutigt oder verstimmt, so dass sie dem „letzten prachtvoll lebenden Sprössling“ der Gotik den Rücken kehrten. Auf der anderen Seite vermisst aber der systematische Denker, der die gesetzmässige Äusserung des Stils verfolgen möchte, auch die Regelmässigkeit und Konsequenz des Formalen. Die feststehende Masse löst sich unter den kritischen Blicken in ein Gewordenes auf, das nur als Werdendes recht verstanden werden kann, indem wir es gleichsam bei seiner Entstehung erhaschen. Wie im fortdauernden Fluss befindet sich die Mannigfaltigkeit des Individuellen, trotz aller Abhängigkeit und Gebundenheit im Schulzusammenhang. Entschlossen und aufopfernd unterzieht sich der Verfasser der mühevollen Sichtung der Formenmenge nach beiden Seiten, im Sinne des einheitlichen Charakters hier und der Künstlergeschichte dort. Dabei ergiebt sich auch eine ganze Reihe stilistisch geeinter Gruppen von Skulpturen, die sich mit einzelnen Künstlerpersönlichkeiten und Schulen in Verbindung bringen lassen. Wir werden mit Meistern wie Giovannino de Grassi und Hans von Fernach, Giacomo und Matteo da Campione, Paolino da Montorfano, dann besonders mit Matteo Raverti und Jacopino da Tradate mehr oder minder bekannt. Aber bei alledem widersetzt sich die Masse der Durchschnittsware, die noch übrig bleibt, einem befriedigenden Ergebnis aller Bemühungen um das Einzelne.[1])

Das erlösende Wort wird doch erst gefunden, wo man den Standpunkt in möglichster Nähe aufgiebt und damit den Anspruch auf selbständige Gültigkeit jedes Einzelwerks dieser Skulptur. Lässt sich doch diese Forderung überhaupt nur verfolgen, wenn man auf dem Gebäude herumklettert; aber alle Stiegen und Dachplatten, die sich darbieten festen Fuss zu fassen, reichen nicht aus für solche Rekapitulation der bildnerischen und dekorativen Bestandteile nach eineinander, wie das Werk von Generationen einheimischer und fremder Steinmetzen im Dienst der Fabbrica del Duomo unter wechselnden Bedingungen einst erwachsen. Nicht dem tektonischen

1) Nur ein Fall sei hier erwähnt, wo mir das Urteil Meyer's nicht zutreffend erscheint, obwohl es gerade den Urkunden stilkritisch zu widersprechen wagt: bei der Statue der heiligen Agnes in der Leibung des westlichen Fensters am nördlichen Querhaus (Abb. 49, S. 76) — „offenbar versetzt“ meint der Verfasser, und deshalb „nicht die S. Agnes des Benedetto Brioschi von 1491, sondern wohl vor 1440 entstanden“. Dieser Annahme einer so frühen Entstehungszeit scheint mir schon das Kostüm, sowohl der Besatz des Leibchens wie der Faltenzug des Kleides zu widersprechen. Typus und Behandlung des Kopfes, der Haare mit dem Kranz darauf, — und das Lächeln wären vielmehr mit Benedetto Brioschi's Madonna auf dem Grabmal des Gian Galeazzo Visconti in der Certosa von Pavia noch, als 1491 entstandene Vorstufe, wohl verträglich.

Zusammenhang des Baues allein, noch dem organischen Zusammenhang der Gestalten können wir nachgehen, dazu will auch das beste Auge und das frischeste Gedächtnis nicht genügen. D. h. befriedigt und beruhigt fühlen wir uns erst, wenn wir den dritten Standpunkt einnehmen: aus grösserer Entfernung den Gesamteindruck umfassenderer Ausschnitte aus dem Ganzen zu gewinnen suchen, oder aber vollends aus der Ferne die malerische Auffassung des vielgestaltigen Marmorgebildes erproben. Wie weit diese beiden Versuche glücken mögen, ist eine weitere Frage.

So bezeichnet auch der Verfasser dem Bildwerk des Mailänder Doms gegenüber den gemeinsamen Charakter als „malerischen Realismus“, mit einem Schlagwort, das allerdings die Beziehung zu der allgemeinen italienischen Frührenaissance bedeutungsvoll genug ausdrückt, eben deshalb aber wohl einer genauern Definition seines Sinnes bedurft hätte.

Worin besteht hier das Malerische des Realismus? — Ist es ein Grad der Wirklichkeitstreue, der die Grenze der plastischen Auffassung im eigentlichen Sinne überschreitet, sozusagen die Farbe hinzufordert oder gar mit ihrer Wirkung wetteifert, so dass die Nachahmung des Stofflichen, in Gewändern Haaren Beiwerk, mancherlei Interessen erweckt, die dem Standbilde für sich fernzubleiben pflegen? Sind es diese technischen Raffinements, die auf Mitwirkung des Lichtes rechnen und eben dadurch zugleich Beziehungen zur örtlichen Umgebung herstellen, so dass wir angeleitet werden, die Einzelfigur im weiteren Zusammenhang mit ihrer Nachbarschaft zu betrachten? Solche Erscheinungen am Naturvorbilde sind zum Teil noch für den Standpunkt in der Nähe wirksam und werden nacheifernd besonders von der Kleinmalerei, der Niederländer z. B., wiedergegeben; damit aber wären Beziehungen genug zu Malern wie Gentile da Fabriano, Vittore Pisano und Jacopo Bellini gewonnen, die damals in Oberitalien den Ton angaben. Zum Teil aber drängen solche Beobachtungen zu weiterem Abstand und von dem Einzelding zum eigentlichen Bilde hin, das etwa im Rahmen benachbarten Strebewerks sich flächenhaft ausbreiten und zusammenschliessen könnte. Solche Auffassung lockt schon in perspektivische Konsequenzen.

Wie aber steht es endlich mit der Bezeichnung „malerisch“ auch für das Ganze, im Sinne des Fernbildes? Wie weit kämen wir da mit dem schimmernden und flimmernden Gebilde aus weissem Marmor, als welches der Mailänder Dom dasteht, und unter dem wechselnden Himmel zwischen Po-Ebene und Alpen-Region? Sollte da nicht ein grundsätzlicher Unterschied einleuchten, z. B. von S. Marco in Venedig, dessen malerische Gesamtwirkung als geschichtliches Gewächs neuerdings erst von Carl Neumann geschildert ist — fast allzu glühend in morgenländischen Tinten, aber bedeutsam für das byzantinische Erbteil farbiger Pracht inmitten der feuchtwarmen Atmosphäre der Lagunenstadt.

Damit erst wären wir auf dem Wege, dem durchgehenden Charakter der oberitalienischen Kunst in vollem Umfang beizukommen und doch der angestammten Besonderheit der verschiedenen Provinzen auch gerecht zu werden. Zwischen Mailand und Venedig liegt ja noch das veronesisch-paduanische Kunstgebiet, das für diese Entwickelung seit 1370 etwa so wesentliche Beiträge geliefert hat. In dieser Vermittlung gerade muss die Geschichte der Malerei selbst den „Bauten und Bildwerken“ erklärend zu Hülfe kommen, die man nicht ungestraft für sich allein zu behandeln versucht.

Erst auf diesem Grunde des Gemeinsamen wird sich auch die andere Schwierigkeit überwinden lassen, die eine herkömmliche Terminologie, in Architektur und Dekoration besonders, der einheitlichen Charakteristik des Stiles noch entgegenstellt, — ein Widerspruch, der dem Verfasser erst im Laufe seiner Arbeit selbst bewusst geworden scheint, so dass sich sein ästhetisches Urteil in den Schlusskapiteln und der Vorrede sehr wesentlich von dem der Einzelstudien in Mailand unterscheidet.

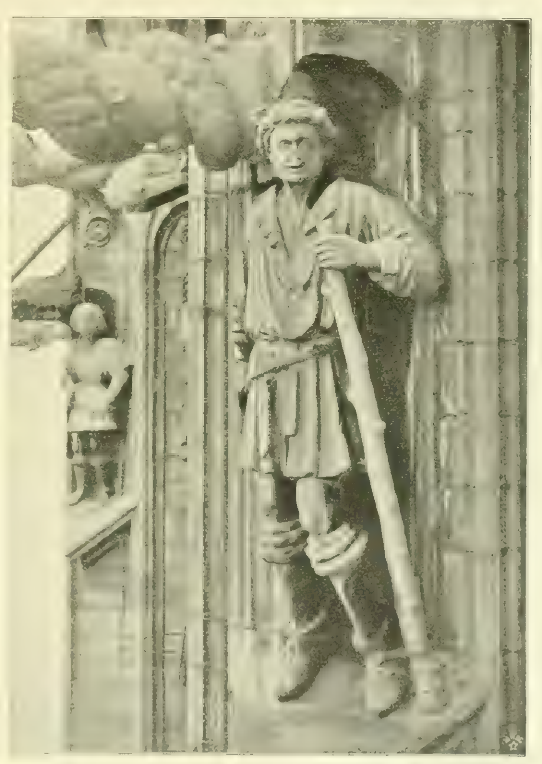
Bei der Gegenüberstellung mit den Florentinischen Zeitgenossen zumal „rücken diese lombardischen Künstler fast völlig in den Kreis der Gotiker zurück; denn der Einfluss der Antike scheidet aus den für ihre Kunstweise bezeichnenden Elementen vollständig aus“, — heisst es Seite 139. Steckt da nicht die alte Definition der Renaissance als Nachahmung der Antike? — d. h. eine oberflächliche Formel, mit der wir doch kaum der einen Hälfte der Quattrocentokunst, und zwar der schwächeren Seite nur, gerecht zu werden vermögen.

„Und trotzdem war es berechtigt, auch den geschilderten Bildschmuck der Mailänder Kathedrale bereits im Zeichen der Übergangskunst von der Gotik zur Renaissance zu behandeln.“ Gewiss, und der Verfasser geht ja noch weiter, indem er als Gesamttitel seines Buches die „oberitalienische Frührenaissance“ wählt. Wäre das nur ein Zugeständnis an die Zugkraft des Schlagwortes? Meiner Überzeugung nach geschieht auch diese Benennung mit vollem Recht, ebenso in der Lombardei wie in Venedig. Hier gerade wird die Beziehung zu den nördlichen Nachbarn wichtig, vor allen Dingen zu Deutschland, und damit die innerliche Verwandtschaft zur nordischen Renaissance, die etwas ganz anderes ist und zeitlich viel früher beginnt als die bislang so genannte „deutsche Renaissance“ in den Tagen der Vischer und Holbein, auf die Meyer uns hinweist. Die Gliederung des ganzen Stoffes nach der bisherigen Terminologie

in die drei Hauptabschnitte „Spätgotik“, — „Übergang“, — „Blüte“, wie er sie durchführen will, mag dem Laienverständnis zu Liebe ja stehen bleiben; aber sie drängt den Tieferblickenden zu der brennenden Frage, die gründlichst zu erledigen war: was ist überhaupt die Spätgotik in Oberitalien? — und wo liegen ihre nächsten Analogien, — im Süden, im Centrum der italienischen Renaissance am Arno, oder im Norden, bei den germanischen Stammverwandten dieser Lombarden?

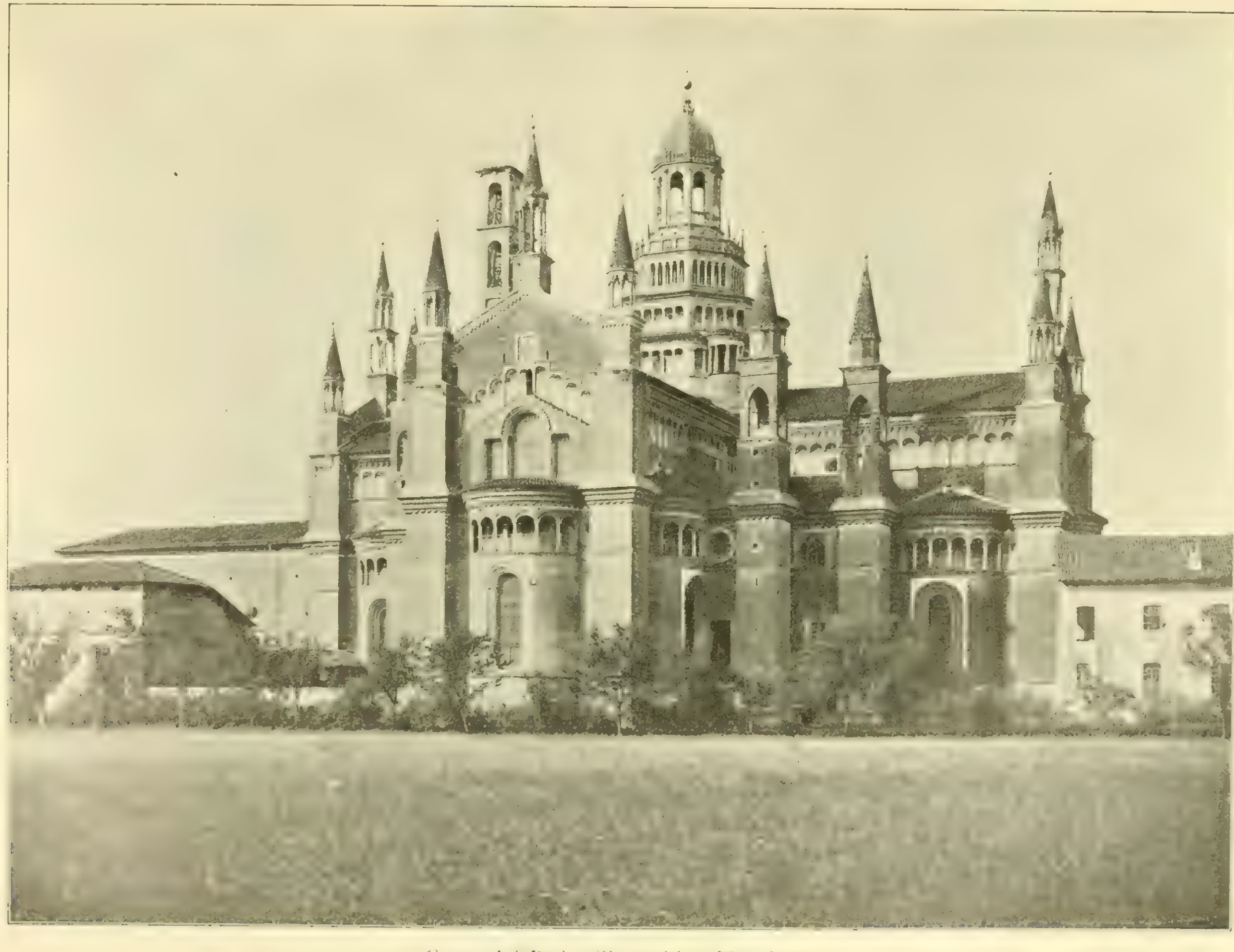
Damit würde dann energisch an der alten formalen Definition der Gotik und der Renaissance gerüttelt, und mit der „antikischen Art“ kommen wir in Oberitalien vollends nicht aus. Wie verträgt sich die Erscheinung, als deren Hauptkörper der Mailänder Dom dasteht, dieses Specimen der sogenannten „Spätgotik“, mit der ganz anders gearteten Backsteinarchitektur der Lombardei ringsum? In den Augen der Florentiner und aller eifrigen Anhänger des neuen Stils, wie schon Filarete, war er doch ein corpus delicti, ein „Barbarismus“ — so sehr auch dieser unklare Kopf in seiner Praxis der gotischen Formensprache noch seinen Tribut zollt.

Da stehen wir vor dem zweiten Kapitel über Filarete, wo am Ospedale Maggiore die Unzulänglichkeit unserer formalen Definitionen der Stile zum Austrag kommen musste. Denn bei den spärlichen Ueberresten, die von der Wirksamkeit dieses Florentiners im Mailändischen erhalten geblieben sind, kann nur ein ausgiebiger Rückblick in seine frühere Thätigkeit, besonders als Bronzebildner in Rom, uns befähigen, die schwierige Aufgabe der stilkritischen Forschung nach seinem Beitrag zur Entwicklung der oberitalienischen Renaissance befriedigend zu erfüllen. Dafür reichen die Vorarbeiten nicht aus, auf die Meyer sich berufen konnte. Was Litteraten und Archäologen über Antonio Averlino geschrieben haben, ist für die Charakteristik seiner Kunst — so wenig schöpferisch sie sein mag — doch allzu ärmlich ausgefallen, als dass man sich dabei beruhigen dürfte. Das Interesse für die dargestellten Gegenstände und für den poetischen Inhalt der Reliefs lässt die Stilkritik ganz leer ausgehen. Was nützt selbst der Hinweis auf das antike Vorbild seines Rankenwerks, wenn der Unterschied seiner Behandlung und der Grad seines Anschlusses an dies Beispiel nicht dabei zur Sprache kommt? — In den Hauptfeldern mit Einzelfiguren in der Mitte seiner Thürflügel, in den zeitgeschichtlichen Darstellungen der Friesstreifen dazwischen, in den Martyrienbildern darunter und dem leichten Bilderspiel um das schwere Gerank als Einrahmung, — lassen sich nicht weniger als vier, ja fünffach verschiedene Arten der Reliefkunst beobachten. Wie viel oder wie wenig geht auf die antiken Vorlagen zurück? Welche bedeutende Rolle spielt daneben etwa das Vorbild Pisanello's, mit seinen Medaillen, deren Vorderseite schon das antike Profilporträt bedeutsam abwandelt, deren Rückseite vollends in ihrer verschiedenen Behandlungsweise, von plastischer Körperlichkeit zu malerischer Bildlichkeit hin, eine ganze lehrreiche Entwicklungsgeschichte dieses Nachbarn erkennen lassen, der sicher ebenso zwischen Mittelitalien und dem Norden vermittelt hat, wie Niccolò d'Arezzo und Ghiberti-Schüler, wie Donatello, Filarete u. a. in umgekehrter Richtung.



Gigant vom Mailänder Dom. (Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

Nur mit Hilfe solcher Voruntersuchung über die mitgebrachten Kunstmittel Filarete's konnte der Übertragung in Terrakotta wieder abgefragt werden, was in Mailand auf ihn persönlich zurückgeführt



Certosa bei Pavia: Choransicht. Phot. Brogi.

werden darf. Die frappante Übereinstimmung einiger Überreste in Castiglione d'Olona mit ältesten Bestandteilen des Ospedale Maggiore ist auch Meyer aufgefallen. Sollte denn aber die Analyse des Baustiles, den wir in zahlreichen Entwürfen seines Traktates studiren können, nicht weiter verwertbar sein? Ich entbehre auch hier die Schärfe der Charakteristik, zu der bei Robert Dohme und W. v. Oettingen doch Anläufe vorhanden sein sollten. Vielleicht versteht Meyer nun, weshalb mir so viel daran gelegen war, die „florentinische Oase" in Castiglione d'Olona und die Kolonisation durch den ersten Träger, Niccolò d'Arezzo mit den Seinen, so scharf, ja schroff wie irgend möglich zunächst von den Annäherungsversuchen eines Eingeborenen wie Jacopino da Tradate zu unterscheiden. Die Bedürfnisse der Stilkritik fordern solche Hilfskonstruktion, die man nach gelungener Beweisführung als provisorisches Auskunftsmittel wieder abbrechen mag, aber nicht eher, solange die Grenzen noch so ineinander zu fliessen drohen, wie z. B. zwischen den Figuren des Niccolò d'Arezzo und Papst Martin V. von Jacopino da Tradate.

Geht es dem Verfasser nicht ähnlich noch mit Filarete und ebenso vielleicht auch mit Michelozzo? Die Nachweise von Werken des Letzteren in Ragusa und in Montepulciano, die mir seit 1890 geglückt waren, sind für die Auseinandersetzung zwischen Spitzbogen und Rundbogen, um nicht zu sagen zwischen Gotik und Renaissance, leider nicht so ausgebeutet, wie es hier geschehen musste. Oder war es Vorsicht gegenüber meinen Entdeckungen? — dann darf ich nichts mehr sagen, als dass es mir leid thut. Die Lösung des Problems ist nur mit ihrer Hilfe zu finden. Beweis: die Medicäerbank und die Portinari-Kapelle. Der Hinweis auf die Beziehung Michelozzo's zu Luca della Robbia im Archivio storico dell' Arte 1893 ist M. Marcel Reymond (Les della Robbia 1897) nicht entgangen. Diesen französischen Schriftsteller über die toskanische Skulptur überschätzt jedoch Meyer an allen Ecken und Enden, so dass wir uns nicht wundern dürfen wenn die eigene stilkritische Analyse des Engelreigens im Tambour der Kuppel an S. Eustorgio wieder zu kurz kommt. Die alte Gewohnheit unserer Kunsthistoriker, durch eifriges Lesen neuester Litteratur sich selbständiges Denken und selbständiges Sehen zu vertreiben, bricht überhaupt an den Stellen wieder durch, wo das Fertigschaffen des Buches gedrängt hat.



Gigant am Mailänder Dom.
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

Da sind denn Rückfälle aus dem sonst so nachdrücklich betonten stilkritischen Bestreben unvermeidlich. Ich freue mich der Fortschritte zu sehr, um sie beim Bildwerk, etwa oberhalb des Hauptportals am Dom von Como, noch besonders hervorzuheben.

Nur auf dem Gebiete der Baukunst muss noch ein Punkt berührt werden, von dem die Erfüllung der ganzen gestellten Aufgabe wesentlich abhängt. Es handelt sich um die Kehrseite unserer bisher geprägten Terminologie, die sich mit rein formaler Unterscheidung der Stile, und zwar der tektonischen Einzelformen begnügt. Jacob Burckhardt erst hat mit der Bezeichnung „Raumstil" für die italienische Renaissance auch die Rückseite aufgedeckt, die man lange überhaupt nicht sehen konnte, und damit ist wohl eigentlich ausgesprochen, dass sie als Hauptseite betrachtet werden sollte, selbst wenn er selbst der eigenen Schulung an der Antike gemäss überall wieder in die Analyse der Schauseite zurückgleitet, wo von Säulenordnungen und Pilasterstellung, von geradem Gebälk oder Bogenreihen, von organischem Aufbau und dergleichen die Rede ist, Kunstmitteln der klassischen Architektur, die der Renaissancebaumeister doch nur als Einkleidung, wenn nicht als konventionelle Dekoration verwertet haben soll. Die Raumbildung selbst aber, die der älteren Methode unserer Forschung so leicht unter den Händen wieder entschwindet, weil sie eigentlich nur an Ort und Stelle studirt werden kann, in unseren Publikationen der Denkmäler dagegen fast nirgends ausgiebige Berücksichtigung gefunden hat, beansprucht diese wichtige Stelle doch nicht allein in der Baukunst der Renaissance; auch die Spätgotik in Deutschland ist ohne sie durchaus unverständlich als eigener Stil: wie viel mehr also in Italien, wo die ausgesprochene

Neigung zur Weiträumigkeit schon in frühen gotischen Kirchenbauten ebenso wie in der Blütezeit des romanischen Stiles, besonders in Oberitalien, als wichtigster Charakterzug hervortritt. Wenn wir danach schon allgemein die italienische Gotik von sonstigen nationalen Umbildungen des französischen Bausystems unterscheiden, so liegt in der Raumgestaltung gewiss der goldene Schlüssel zum Verständnis des Gemeinsamen, das die Spätgotik in der Lombardei mit den einheimischen Denkmälern romanischen Stiles auf der einen Seite und mit den herrlichsten Leistungen der Renaissance, dem Stile Bramantesco auf der andern verbindet. So erst begreifen wir, mit welcher Leichtigkeit der Backsteinbau dieser Gegend aus der mittelalterlichen Tradition, besonders der spätromanischen, in die Renaissance übergleitet.

Auch Meyer versäumt nicht bei der Besprechung der Certosa di Pavia auf die Abteikirche von Chiaravalle und ihre Verwandten zurückzuweisen. Aber bei ihm ist Raumgestaltung kaum etwas anderes als Planbildung, während in der Ausbildung des Raumvolumens erst nach allen drei Dimensionen auch der Wert der raumschliessenden und raumöffnenden Faktoren und vor allen Dingen die malerische Wirkung der Perspektive und der Lichtzufuhr zum Austrag kommen kann.

Da stecken noch ungelöste Probleme, deren klare Darlegung wenigstens in begrifflicher Schärfe für die Fortsetzung des Buches unerlässlich scheint, zumal wenn die genetische Erklärung der oberitalienischen Renaissance, die Herleitung aus ihren wahren Quellen mit Erfolg versucht werden soll. Zu diesen wahren Quellen gehört auch der angestammte Zusammenhang der nationalen Kunst dieser Lande am Fusse der Alpen mit dem germanischen Wesen. Und dieser Rechtstitel ist sogar weit bedeutungsvoller als die Beglaubigung, welche die Wiederaufnahme der antiken Formensprache so beträchtlich später, — aber bisher als untrügliches Wahrzeichen der eingetretenen Renaissance allein anerkannt, — hinzubringt. Die „germanische Renaissance ist nur die Wiedergeburt des Menschen von Innen her“, darf ich mich selber citiren, und auch die Einkleidung in gotische Einzelformen, die noch lange fortdauert, darf uns nicht darüber täuschen, dass das treibende Moment des neuen Stiles schon vorhanden ist und in der Entdeckung des Malerischen ebenso wie in der Weite der Raumgestaltung bereits vollauf seinen Ausdruck findet, ehe noch die plastische Gliederung des einzelnen nach Art der italienischen Renaissance als weitere Folgerung adoptirt wird.

„Die Raumbildung ist das stilbildende Prinzip der Architektur zu allen Zeiten, und nicht die Formbildung im Einzelnen oder die Behandlung des Materiales im Kleinen.“ Das gilt auch hier in Oberitalien wie in Deutschland um die Wende des 14. ins 15. Jahrhundert. Deshalb ist von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig als kunsthistorisches Thema einer Preisarbeit schon 1896 eine Untersuchung der sogenannten Spätgotik in Sachsen als Raumstil verlangt worden, dessen ästhetische Charakteristik und genetische Erklärung auf die früheren Phasen der nämlichen Entwicklung in Süddeutschland, wie im Norden Rücksicht zu nehmen hatte. Die Leipziger Doktordissertation, die inzwischen aus dieser Aufgabe hervorgewachsen ist, wird über die Notwendigkeit einer entsprechenden Abänderung in der üblichen Teilung der kunsthistorischen Stilperioden weitere Rechenschaft geben.

Damit erst wären die neuen Begriffe gewonnen, auf Grund deren eine einheitliche Verständigung im Sinne der internationalen Kunstgeschichte auch für die Hauptabschnitte der oberitalienischen Renaissance möglich wird. A. G. Meyer's Buch bezeichnet jedenfalls einen weiteren Schritt auf unserm Wege zum objektiven Verständnis, das allen Perioden gleichermassen gerecht zu werden trachtet und die Bedeutung jeder einzelnen an ihrer Stelle anzuerkennen gewillt ist. Dadurch wird auch das Ganze gewiss wertvoll werden für die gewissenhafte Erforschung der verschiedenen Beiträge, die aus allen Provinzen Italiens zusammenströmen zur Förderung des gemeinsamen Ideales. Wenn noch im Stil Bramante's in Rom von dem grössten Kenner seines Schaffens, Heinrich von Geymüller, die Aneignung so wundervoll belebender Elemente wie „die rhythmische Travée“ aus den mittelalterlichen Kirchenbauten der Lombardei anerkannt wird, so dürfen wir annehmen, dass es mit den herrlichsten Gedanken seiner Raumkunst gerade da nicht anders sein wird, wo er über alle vorhandenen Vorbilder der spätrömischen Antike hinausgeht zu dem glücklichsten Zusammengreifen der plastischen und der malerischen Renaissance.

* * *

Wenn aber am Schluss des ganzen Werkes von A. G. Meyer „eine Rückschau über die Hauptmotive der specifisch lombardischen Frührenaissance im Sinne einer Stillehre“ gegeben werden soll, so werden wir noch einmal zu dem Gesichtspunkt zurückgeleitet, von dem unsere Besprechung ausgegangen war. Der Ausdruck „Stillehre“ wird bisher so vorwiegend im normativen und pragmatischen Sinne gebraucht, dass wir auch hier zunächst an eine Weisung für den ausübenden Künstler denken werden, den Stil nachzubilden, zumal wenn sie im Wirkungskreis einer technischen Hochschule auftritt. Es wäre somit als Ziel auch dieses Verfassers nicht mehr die historische Erkenntnis in rein wissenschaftlicher Auffassung um ihrer selbst willen, sondern die Verwertbarkeit für die Gegenwart, ein knapper Leitfaden zur Nachahmung eines

bestimmten Vorbildes aufgestellt. Wenn das der Fall ist, so dürfen wir die Bedenken nicht zurückhalten, die wir auch den Predigern anderer, unserer Nation innerlich noch näher stehender „Klassiker“ der Vergangenheit entgegen gestellt haben.

Die geschichtliche Erscheinung, deren vielfache Bedingtheit durch besondere zeitliche und örtliche Verhältnisse soeben dargelegt worden, dann als Vorbild zur Nachachtung anempfehlen, zu einer Zeit und an einem Ort, wo diese Bedingungen sicher nicht so zusammentreffen, das ist doch wohl an sich schon ein logischer Widerspruch. Die spezifisch lombardische Frührenaissance ist vom Verfasser selbst als ein „Mischstil“ charakterisirt worden, als eine „Kompromisskunst“, die man überhaupt nur in sehr relativer Bedeutung als „Stil“ gelten lassen könne, — nämlich als historischen Stil, so weit diese Denkmäler mit ihrer Stätte und ihrer Zeit untrennbar verbunden sind, soweit also an eine Wiederholung desselben Phänomens überhaupt nicht gedacht werden darf.

Und selbst wenn die zusammenfassende knappe Stillehre sich nur auf das „historisch massgebende Stilbild der lombardischen Frührenaissance“ beziehen sollte, dessen Vorstufen nur im ersten Band behandelt werden, so bleibt ein starker Zweifel an dem normativen Wert ihrer Denkmäler bestehen. Die Kunstgeschichte Frankreichs hat gelehrt, welche Früchte die Nachahmung der oberitalienischen Renaissance im Norden zeitigen muss. Die Franzosen haben ihre eigene Renaissance ja wesentlich aus diesen Quellen der nächst benachbarten Gebiete geschöpft, seitdem sie unter Karl VIII. zum ersten Mal ihrer ansichtig geworden. Und was wir bis heute unsere „deutsche Renaissance“ zu nennen gewöhnt sind, beruht ja wesentlich auf der Nachahmung derselben lombardischen Vorbilder, die den deutschen Künstlern, sowie sie über die Alpen kamen, zuerst ins Auge fallen mussten. Die Einkleidung in antikischen Formenkram, der den heimischen Verhältnissen entsprechend erst recht verkleinert und zerstückelt ward, nahm viel gute Kräfte gefangen, die nicht so starke Originalität des eignen Wesens mitbrachten wie der männliche Albrecht Dürer.

Wenn man uns im 20. Jahrhundert ernstlich zumuten würde, noch einmal in die Kinderschuhe zurückzuwachsen, die unsere deutsche Kunst vor vier Jahrhunderten getragen, — dann hätten wir es sicher mit nichts anderem zu thun, als mit der Geschmacksverirrung historisch verbildeter Einzelköpfe, und unsere geschichtlichen Studien würden uns zum Fluche. Wir könnten nichts Besseres thun, als die Einseitigkeit im voraus zu brandmarken, wie den Rembrandtkultus oder den Correggiotaumel „im Sinne einer Stillehre“. Soll diese Stillehre der lombardischen Renaissance dagegen nichts anderes sein als eine systematische Darstellung des Stiles, wie Jacob Burckhardt sie so gern zusammengefasst oder wie Schnaase sie so meisterlich für die Baustile des Mittelalters gegeben hat, — dann natürlich „nichts für ungut!“ und niemand wird eine solche Leistung freudiger anerkennen als der Vertreter der Kunstgeschichte.



Sockelfigürchen einer Statue des Mailänder Doms.
(Aus Meyer, Oberitalienische Frührenaissance I.) Berlin, W. Ernst u. Sohn.

BÜCHERSCHAU

Randzeichnungen von Wilhelm Steinhausen zur Chronika eines Fahrenden Schülers von *Clemens Brentano*. Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller. gr. Quart. Preis 18 Mk.

Diese Randzeichnungen Wilhelm Steinhausens können als eine köstliche Nachblüte unserer romantischen Zeit bezeichnet werden. Der Maler hat sie offenbar, ohne zunächst an die Veröffentlichung zu denken, in stillen Stunden der Erbauung zu seiner eigenen Freude im Jahre 1873 in München zu entwerfen angefangen und den grössten Teil des vorliegenden Werkes bereits vor zwanzig Jahren vollendet. An Frische und Schönheit haben sie in der langen Zeit seit ihrer Entstehung nicht verloren, und wir können ihrem Urheber nur Dank wissen, dass er sie jetzt, da er sich mehr und mehr zur allgemeinen Anerkennung durchgerungen hat, der von Tag zu Tag wachsenden Gemeinde seiner Anhänger nicht mehr vorenthalten hat. Er stellt sich mit diesem Werk den Leistungen Ludwig Richter's, Schwind's und Steinle's ebenbürtig zur Seite, behauptet sich aber als ein durchaus eigenartiger Meister, dessen Hauptstärcke in der selbständigen Ausbildung der Pflanzenornamente zu liegen scheint, der aber auch den Sinn für die grosse Komposition besitzt und mit Wenigen viel zu sagen weiss. Wir heben zur Begründung dieser Behauptung das die ganze Seite füllende Blatt hervor, auf dem die Morgensonne über einer reichen, mit wenig Strichen monumental gestalteten Gebirgslandschaft aufgeht und Gott Vater, über den Wolken thronend und umgeben von den himmlischen Heerscharen, segnend die Hände über die zu seinen Füssen liegende Landschaft ausbreitet. Wer die Lithographien Steinhausen's kennt, wird in diesem Blatte sofort den Stil des Künstlers wiederfinden, während wir in den, wie wir annehmen, älteren Waldbildern in Steinhausen einen feinsinnigen Landschaftsmaler begrüssen, von dem wir bis dahin noch nichts gewusst haben. Das Rundbild mit der Mutter, die ihrem Knaben das Beten lernt, erinnert an ähnliche Schöpfungen Schwind's ist aber anmutiger und weicher geraten, als die Gestalten des Wiener Meisters uns in der Regel entgegentreten. Ein besonderer Vorzug der Randzeichnungen besteht endlich darin, dass sie sich eng an den Text Brentano's, der bekanntlich Fragment geblieben ist, anschmiegen. Eine Leistung ersten Ranges ist der auf wundervolles Büttenpapier gedruckte Schriftsatz, der in der Buchdruckerei der Nationalen Verlagsanstalt in München hergestellt worden ist. Auf derselben Höhe steht der Lichtdruck der Verlagsanstalt F. Bruckmann in München, sodass alle in Betracht kommenden Faktoren ihr Bestes gethan haben, um das Werk zu einer höchst willkommenen Gabe für den Weihnachtstisch des deutschen Hauses zu gestalten.

H. A. LIER.

Studien und Phantasien von *C. von Rappard*. München, Kommissionsverlag der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., Berlin, Kommissionsverlag von Schmid & Francke, 1897. gr. Fol.

Wer die vorliegende Sammlung von Kunstblättern richtig würdigen will, wird gut thun, in dem Titel mehr die Phantasien als die Studien zu betonen. Das phantastische Element herrscht nämlich in ihr entschieden vor und zwar nicht nur, wenn man den Inhalt, sondern auch wenn man die Ausführung der einzelnen Blätter ins Auge fasst. Die Künstlerin hat sich der Hauptsache nach damit begnügt, ihre zum Teil seltsamen Einfälle in durchaus allgemeinen und unbestimmten Umrissen wiederzugeben, wobei sie vor allem auf dekorative Wirkungen ausging und namentlich durch die Gegenüberstellung heller und dunkler Partien zu wirken suchte. Man wird ihr eine gewisse Geschicklichkeit in dieser Beziehung nicht abstreiten können, dagegen aber ein sorgfältiges Naturstudium aus ihren Zeichnungen nicht ableiten wollen. Am glücklichsten ist sie in der Schilderung des wilden, aufgeregten Meeres, das sie in mehreren Blättern mit grosser Verve behandelt hat. Recht effektvoll macht sich auch ihre Rekonstruktion des antiken Sorrent mit dem Vorgebirge des Barbarossa. Dagegen ist ihre Erfindung in den vier zusammengehörigen Blättern, welche die Schuld und ihre Sühne darstellen sollen, ziemlich dürftig, ein Urteil, das wir auch auf die Schilderung der französischen Revolution und auf das „Schöpfungspause“ betitelte Blatt ausdehnen möchten. Ganz unverunglückt scheint uns die als „Gaudeamus“ bezeichnete Rötelzeichnung zu sein, auf der uns der fröhliche Tanz der Jugend auf sonniger Wiese vorgeführt wird, wozu ihr das Alter aufspielt. Dass die Künstlerin im Ölbild Anerkennenswertes leistet, darf man aus der Reproduktion ihrer Licht- und Charakterstudie schliessen, die die „Sibyllen“ in eigenartiger Auffassung darstellt. Die technische Wiedergabe der Zeichnungen, die bis auf wenige Ausnahmen von der Bruckmannschen Verlagsanstalt in München besorgt worden ist, steht auf der Höhe der Zeit. Auch die Mappe, welche die Blätter umschliesst, ist mit viel Geschmack angefertigt worden.

H. A. LIER.

„Lasset die Kindlein zu mir kommen!“ Eine Festgabe für das deutsche Haus. — Geschichten aus dem Leben Jesu nach der Bibel für Kinder erzählt von *Cath. Steinkamp*. Mit Bildern von *Eduard Kaempffer*. Verlag von J. A. Steinkamp in Duisburg. Fol. 8 Mark.

Eine mit den Mitteln der modernen Kunst entworfene und auf der Höhe der modernen Technik stehende Kinderbibel zu schaffen, ist eine Aufgabe, die einen Künstler unbedingt reizen muss, und zwar um so mehr, je schwieriger sie ist. Diese Schwierigkeit besteht vor allem in der Notwendigkeit, das richtige Mass realistischer Durchführung zu finden und dabei den Charakter der überlieferten heiligen Geschichte nicht zu zerstören. Nach unserer Meinung hat *Eduard Kaempffer* diese Aufgabe in dem oben angezeigten Prachtwerk noch nicht völlig gelöst, aber er ist ihrer Lösung doch ziemlich nahe gekommen. Am wenigsten befriedigt uns die Figur des Heilandes selbst, die uns zu unbedeutend erscheint und sich in den Grenzen der in neuerer Zeit Mode gewordenen Darstellung Christi als Wunderthäter hält, d. h. nach unserer Auffassung zu wenig religiösen Gehalt besitzt. Die Komposition dagegen verdient wegen ihrer Frische und Eigenart viel Lob, die realistischen Zuthaten namentlich in den Textillustrationen sind zum Teil vorzüglich gezeichnet, und die ornamentale Ausstattung der einzelnen auf starkes Kartonpapier gedruckten Blätter ist nicht nur hoch modern, sondern verrät auch einen entschieden dekorativen Geschmack. Die technische Durchführung der dreizehnfarbigen Vollbilder, die nur mit den Mitteln des Buchdrucks hergestellt sind, ist überaus interessant und stellt der Druck- und Verlagsfirma ein glänzendes Zeugnis für ihre Leistungsfähigkeit aus.

H. A. LIER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.




BÜCHERSCHAU





DAS TESTAMENT DES MOSES

VON *ERNST STEINMANN.*

KEINER der Heroen, Propheten und Patriarchen des alten Bundes hat in der bildenden Kunst eine so glorreiche Verherrlichung gefunden wie der Gesetzgeber vom Berge Sinai. An altchristlichen Sarkophagen begegnet uns sein Bild unzählige Male, in altchristlichen Bilderkreisen verweilten die Künstler besonders gerne bei seinen Wundern und Thaten, in denen die Kirche das Leben des Weltheilandes versinnbildlicht und vorbedeutet sah. Schon der Spanier Prudentius hat in seinem Dittochäum das Leben des Moses von seiner Berufung bis zu seinem letzten Wunder in der Wüste im einzelnen geschildert, Sixtus III. (432—440) verherrlichte seine Thaten in dem ersten Marientempel Roms auf dem Monte Esquilino in heute noch erhaltenen Mosaiken, Papst Formosus (891—896) hat in jenem grossartigen Bilderkreise, der die Hochwände der Petersbasilika zierte, die Wunderthaten des Moses vor Pharao und den Auszug aus Ägypten von seinen Malern mit besonderer Ausführlichkeit erzählen lassen. Aber weil der Zweck aller dieser Bildercyklen kein anderer war, als das Interesse am Gegenständlichen bei den Gläubigen zu wecken, ihr Verständnis für die Heilsthatsachen zu fördern, so musste der Held gleichsam überall in der Handlung untergehen. Fehlte doch auch überdies den handwerksmässig gebildeten Künstlern zur Ausgestaltung eines individuellen Charakters damals überhaupt noch die Kraft. Wie ideal hat selbst noch ein Giotto eine ihm zeitlich so nahestehende, plastisch so greifbare Persönlichkeit, wie die des heiligen Franciskus gefasst, wie vollständig verflacht jegliche Charakterschilderung unter seinen Schülern!

Erst der Renaissancekunst und ihrer Begeisterung für starke Individualitäten konnte es gelingen, den Helden der ruhig epischen Erzählung über seine Umgebung hinauszuheben, seinen Charakter vor den Augen der Beschauer scharf und klar zu entwickeln, seine geistige Überlegenheit auch äusserlich zum Ausdruck zu bringen. Damals entstand das Porträt, damals wurden die klassischen Idealtypen Christi geschaffen, damals haben die grössten Meister der Frührenaissance, auf eine uralte Tradition sich besinnend, noch einmal zu einer Schilderung der Thaten des Moses gegriffen und Leben und Charakter des eisernen Gesetzgebers für immer abschliessend gestaltet. In der Sistina an der Evangelienseite, in enger typologischer Beziehung zum Leben Jesu an der Epistelseite, wurde jene grossartige Schöpfung zur That, in welcher uns Moses von seiner Berufung bis zu seinem Ende als eine Persönlichkeit von Fleisch und Blut entgegentritt, deren Schönheit und Genialität in jungen Jahren unser Staunen erweckt, deren Würde und Kraft in alten Tagen uns mit Ehrfurcht und Bewunderung erfüllt.

Perugino und Botticelli dachten sich den Gesetzgeber des alten Bundes ruhig, schön und edel wie den Verkündiger des Evangeliums im neuen Testament, Pier' di Cosimo betonte im Gegensatz zu seinem schwächlichen Meister, Cosimo Rosselli, die kriegerisch männliche Natur, und derselbe Botticelli schuf im Bilde der Vernichtung der Rotte Korah jenen herrlichen Greis, der in heiligem Zorn und mit unerschütterlicher Glaubenskraft, den Flammenblick zum Himmel erhoben, die Strafe Jehovahs auf die Abtrünnigen herniederfleht.

In Signorelli's Fresko, welches heute den an Anfang und Ende verstümmelten Bildercyklus schliesst, ist endlich auch Moses ein alter Mann geworden, auf dessen Stirn sich schon die Schatten des Todes herniedersenken. Er liest dem versammelten Volk seine letzten Gebote vor, er giebt den Herrscherstab an den knieenden Josua, und er schaut von Bergeshöhen ernsten Auges hernieder auf das ihm verschlossene irdische Paradies, das ihm ein in Jugendschönheit strahlender Bote Gottes mit ausgestrecktem Finger zeigt, voll mitleidiger Liebe auf den zitternden Greis herniederschauend. Dann steigt der alte Mann gesenkten Hauptes, auf seinen Stecken gestützt vom Berge herab, und endlich im Hintergrunde sehen wir das wehklagende Volk um seinen toten Führer sich scharen.

Alle diese Scenen hat Signorelli klar und übersichtlich auf dem geräumigen Plan seines Freskobildes in wunderschöner Landschaft entwickelt, alle erklären sich von selbst, nur das Testament des Moses wurde bis heute noch nicht in seiner wahren Bedeutung erkannt, sein Zusammenhang mit dem Giganten in S. Pietro in Vincoli, dem herrlichsten Werke moderner Skulptur, der gewaltigsten Verkörperung eines heroischen Mosesideals, ist noch nicht verstanden worden.

„Dies ist der Segen, damit Mose, der Mann Gottes, die Kinder Israels vor seinem Tode segnete", so beginnt das letzte Kapitel im 5. Buch Mosis die Schilderung, in welcher der sterbende Patriarch jedem der zwölf Stämme Israels einen Segen und eine Ver-

heissung erteilt. Auf erhöhtem Steinsitz erblicken wir den Mann Gottes, der aus einem mächtigen Kodex den versammelten Stämmen Israels sein Testament verkündet (Abb. 1). Zu seinen Füssen hat man die Bundeslade niedergelassen mit den Gesetzestafeln und dem Mannakorb. Rings um ihn auf dem grünen Wiesenplan haben sich Männer und Frauen geschart. Die ersteren erscheinen alle im prächtigen Kostüm der Zeit und lauschen den letzten Geboten ihres Führers mit andächtigem Ernst, die letzteren, schlanke jugendfrische Erscheinungen, haben ihre Kinder mitgebracht und schenken der Rede des Moses nur geteilte Aufmerksamkeit. Auf eine Charakterisirung der einzelnen Stämme hat der Künstler überhaupt Verzicht geleistet, und sehen wir uns genauer um in dieser festlichen Versammlung, so werden wir gewahr, dass sich das Volk Israel fast ganz aus vornehmen weltlichen Herren und ritterlichen Jünglingen zusammensetzt, zweifelsohne Glieder der päpstlichen Hofgesellschaft, welche hier von Signorelli's berühmter Hand verewigt zu werden gewünscht haben.

Nur eine einzige Gestalt erregt Anstoss in dieser glänzenden Gesellschaft: jener fast völlig nackte Jüngling, der in der Mitte des Bildes ganz im Vordergrunde auf einem Baumstumpf Platz genommen hat und mit einem Blick unaussprechlicher Sehnsucht, vollständig bedingungsloser Hingabe über die Menge hinweg zum Moses hinaufschaut (Abb. 2). Man denkt zunächst, der Cortonese habe sich hier ziemlich willkürlich durch die Anbringung einer Aktstudie entschädigt, nachdem er seine Kraft mit grösster Selbstverleugnung an der sorgfältigen Ausführung der reichen Kostüme, der goldenen Säume, der Schmuckstücke und der mannigfaltigen Gewandmuster erschöpft hatte.

Man würde in der That von dem ersten Meister der Anatomie in der Renaissancekunst, bei dem ein Michelangelo willig in die Schule ging, diese Huldigung der reinen entschleierten Schönheit des menschlichen Körpers ohne weiteres hinnehmen und nicht erst nach der Berechtigung fragen, mit welcher hier ein nackter Jüngling mitten unter der glänzenden Versammlung römischer Edelleute erscheint, hätte ihn der Künstler nicht in innigster Beziehung dargestellt zu den Männern selbst, welche ihn umgeben. Gleich neben ihm wird ein weltlich gekleideter junger Mann im reichsten Zeitkostüm sichtbar,[1]) der die Rechte redend erhoben hat und mit scharfem Blick auf den Sitzenden herniederschaut, fest entschlossen, seine Aufmerksamkeit zu erregen. Eindringlicher noch ist die Gebärde des Kahlkopfes mit spärlichen grauen Haaren, der sich über den Jüngling herabbeugt und ihm mit dem ganzen Aufwande seiner Beredsamkeit die Gründe für eine längst zur Überzeugung gewordene Ansicht an den Fingern herzählt. Am vielsagendsten aber sind die Augen jener jungen Frau, die ihr Knäblein auf den Schultern in einiger Entfernung dem geistesabwesenden Jüngling gerade gegenüber erscheint. Vorwurf und Liebe sprechen klagend aus diesem Blick, und wer wollte ihm widerstehen aus so schönen Augen?

Aber die Klagen der Liebe, die Vorspiegelungen irdischen Glanzes, die Versprechungen aller Erdengüter begegnen tauben Ohren. Der Gegenstand so vieler Teilnahme hört nicht und sieht nicht, was man ihm mit Worten und mit Blicken sagt. Seine ganze Seele gehört dem greisen Manne, der so ruhig und milde seine letzten Gebote verkündet, seine letzten Segnungen erteilt. Die Augen des Jünglings sind abgewandt von der Welt, und wie seine Nacktheit die völlige Verneinung aller irdischen Ansprüche zu symbolisiren scheint, so bedeutet der ausgebreitete Arm, der sehnend aufwärts gerichtete Blick des Auges, der leise geöffnete Mund den bejahenden Gehorsam gegen die heiligen Gebote, welche Gott selbst eben durch den Mund seines Knechtes verkündigt. Aber was soll uns diese seltsame Episode sagen, die sich so geheimnisvoll neben der Haupthandlung abspielt, dass sie bis heute den Beschauern völlig entgangen ist? Was wollen die Männer von dem Jüngling erreichen, der ihnen jede Teilnahme versagt, was will der vielsagende Blick der schönen jungen Frau, was bedeutet die Bewegung ihres erhobenen rechten Armes, mit welcher sie den Knaben auf ihrer Schulter zu liebkosen scheint? Und was bedeutet endlich dieser herrliche Jüngling selbst, der mehr als Moses selbst durch den klassischen Ausdruck idealen Strebens unsere Phantasie gefangen nimmt?

Wir finden die Beantwortung aller dieser Fragen in den Segnungen, die der sterbende Hirte seiner Herde zurückliess, und wo es vom Stamme Levi heisst: Wer zu seinem Vater und zu seiner Mutter spricht: ich sehe ihn nicht; und zu seinem Bruder: ich kenne ihn nicht; und zu seinem Sohne: ich weiss nicht; die halten deine Rede und bewahren deinen Bund. Die werden Jakob deine Rechte lehren und Israel dein Gesetz. (V. Buch Mose, Kap. 33, V. 9 und 10.)

Der Stamm Levi also, das priesterliche Geschlecht Arons, dessen geheiligte Rechte im Fresko daneben gegen die aufrührerische Rotte Korah so nachdrücklich verteidigt werden, ist allein von den zwölf Stämmen Israels in der nackten Jünglingsgestalt von Signorelli personifizirt. Vater und Bruder sind es, die mit Worten und Gebärden auf ihn einstürmen; er sieht sie nicht und kennt sie nicht. Seine eigene Gattin ist es, die mit der erhobenen Rechten auf den Sohn hindeutet, den sie ihm geboren; er weiss nichts davon.

[1]) Die goldgestickte Inschrift auf dem rechten Schenkel [illegible] lautet nicht „[illegible]“, wie man bis heute fälschlich gelesen hat, sondern „tout a droit“. Es ist eine jener französischen Impressen, wie sie damals bei der vornehmen Welt beliebt waren.



*Abb. 1. Moses verkündet sein Testament. Detail aus den letzten Thaten des Moses.
Signorelli, sixtinische Kapelle, Rom. (Nach einer Photographie von Dom. Anderson.)*

Denn seine Seele ist, von allem Irdischen losgelöst, ganz in die lauschende Betrachtung der Gebote Gottes versenkt. Nun lässt sich auch seine Nacktheit aufs zwangloseste erklären. Sie bedeutet in der That die Verzichtleistung auf allen irdischen Besitz, welche Gott selbst dem Stamme Levi zur Pflicht gemacht hatte mit den Worten: Und die Leviten sollen unter den Kindern Israel kein Erbteil besitzen.[1])

Will man noch fragen, warum dem Stamme Levi allein vor allen übrigen Stämmen Israels die Auszeichnung zu teil geworden ist, auf diese wunderbar tiefsinnige Weise charakterisirt zu werden? Warum musste denn Botticelli den Sieg des Moses über den Aufstand Korah's malen, warum hat denn Perugino seine ganze Kraft zusammengerafft, als er gegenüber in monumentaler Einfachheit und Grösse die Schlüsselübergabe an Petrus schilderte? Galt es nicht überall den Stand der Priester zu verherrlichen, der Mitwelt und Nachwelt die einzigartigen Rechte und Pflichten der geistlichen Würde vor die Augen zu stellen? Sind diese Bilder nicht in der Kapelle des Statthalters Christi auf Erden gemalt, der jede einzelne der Darstellungen direkt auf die eigene erhabene Stellung beziehen konnte, und betrachteten sich nicht die Kardinäle, wenn sie den Papst in feierlich ernstem Zuge in die Palastkapelle begleiteten, als das hohepriesterliche Geschlecht unter den Völkern, als die Kinder Levi's im neuen Testament? Wollten allerdings diese vollständig verweltlichten Würdenträger der Kirche das Fresko Signorelli's recht verstehen, so mussten sie von dem herrlichen Jüngling eine herbe Lehre hinnehmen, denn wie sie die Armut hinter sich gelassen, die seine Nacktheit symbolisirt, so war ihnen auch längst der Geist des Gehorsams und der Liebe verloren gegangen, der in Mienen und Gebärden dieser herrlichen Gestalt mit so einfachen Mitteln so wahr und so eindringlich zum Ausdruck gebracht ist.

Als Paul III. kurz nach seiner Thronbesteigung mit einem Gefolge von zehn Kardinälen Michelangelo in seiner Werkstätte aufsuchte, die Skulpturen für das Denkmal Julius II. zu sehen und den Meister zur Ausführung des schon unter Clemens VII. entworfenen jüngsten Gerichtes zu bestimmen, erklärte der Kardinal von Mantua, hingerissen vom Anblick des Moses, dass diese Statue allein genüge, das Andenken Julius II. zu ehren. Als ältestes Zeugnis über den Moses, der damals wahrscheinlich zum ersten Mal der erstaunten Welt gezeigt wurde erweckt diese Äusserung besonderes Interesse. Vielleicht hat auch Michelangelo damals erst die letzte Hand an seinen Titanen gelegt, den er unvollendet in Rom zurückgelassen hatte, als er im Anfang des Jahres 1518 nach Florenz übergesiedelt war.[1]) Dass aber der Beginn der Arbeit und der grössere Teil ihrer Ausführung in eine weit frühere Zeit fiel, bezeugt Buonarotti selbst in einem Briefe vom Oktober 1542 an einen unbekannten Monsignore,[2]) wo er erzählt, dass er nach dem Tode Papst Julius II. alle seine Marmorblöcke nach dem Macell de' Corvi schaffen liess, wo er damals alle die Figuren arbeitete, die er noch jetzt in seinem Hause hätte. Der Moses muss also in den Jahren 1513—1517 ersonnen und ausgeführt worden sein bis auf geringe Details, die seine Ablieferung unmöglich machten und zum Teil auch heute noch nicht vollendet sind.[3])

Auch über den Standort, welcher der riesigen Statue am Grabmal selber zugedacht war, sind wir durch Vasari's Beschreibung unterrichtet, der zu erzählen weiss, dass an den vier Ecken der Plattform, welche sich auf hohem Sockel über den allegorischen Figuren der Sklaven und Viktorien erhob, vier Riesenstatuen des Moses und Paulus, des thätigen und beschaulichen Lebens angebracht werden sollten. Die beiden noch erhaltenen Entwürfe — mögen sie nun Originale oder Kopien sein — bestätigen die auch von Condivi wiederholte Aussage, denn sowohl in den Uffizien in Florenz wie in der Sammlung Beckerath in Berlin erscheint der Moses hoch über dem monumentalen Unterbau an der Frontseite rechts an einer der vier Ecken aufgestellt, ihm gegenüber links das beschauliche Leben erhobenen Hauptes mit betend gekreuzten Armen, welches man fälschlich auch als Sibylle gedeutet hat. Nur sind die vier Statuen in den Ecken im zweiten Entwurf vom Jahre 1513 des nicht mehr freistehend gedachten Monumentes paarweise an die beiden äusseren Winkel des Wandgrabes zusammengedrängt worden.[4])

Ein zwiefacher Weg, so lehrt der hl. Thomas von Aquin, kann den Menschen durch das Leben hindurch an die Pforte des Paradieses führen: die Vita activa, welche sich die Erfüllung des Willens Gottes auf Erden in rastlos schaffender Thätigkeit im Dienst der Menschheit angelegen sein lässt, die Vita contemplativa, welche alle Kraft des Denkens und Empfindens in die Betrachtung der göttlichen Geheimnisse versenkt. Lea und Rahel also, welche schon bei Thomas und später auch bei Dante[5]) als Personifikationen des thätigen und beschaulichen Lebens erscheinen, bezeichnen gleichsam die beiden Programme,

1) 4. Mose XVIII, V. 20 u. 23. Josua XIII, V. 14. Vgl. auch Dante, Purgatorium XVI, V. 131.

1) Vgl. C. Frey, Studien zu Michelagniolo im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlung. XVII, p. 14.

2) Milanesi, le lettere di Michelangelo Buonarotti p. 491.

3) Heath Wilson, life and works of Michelangelo Buonarotti p. 453 zählt die unvollendeten Partien auf.

4) Die Pläne sind abgebildet bei Springer, Raphael und Michelangelo, 2. Aufl. II, p. 23, und bei Schmarsow, ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II. im Jahrb. d. K. Pr. Kunstsammlg. V, p. 65.

5) Purgatorio XXVII, V. 100.



Abb. 2. Der Stamm Levi. Mittelgruppe aus den letzten Thaten des Moses. Signorelli, sixtinische Kapelle, Rom.
(Nach einer Photographie von Dom. Anderson.)

welche dem Menschen für die Gestaltung seines Daseins an die Hand gegeben sind. Welch ein fruchtbarer Gedanke, das Denkmal eines Verstorbenen mit diesen beiden Frauen aus dem alten Testament zu schmücken, um jeden, der solchem Grab sich naht, zu einer stillen Betrachtung des hier vollendeten Lebens anzuregen! Vor dem Grabe eines so gewaltigen Mannes, wie Julius II. es gewesen, musste nun das Sichversenken in sein vielbewegtes Leben eine wahre Sturmflut von Gedanken in der Seele des Beschauers wachrufen, und die Frage nach dem Wege, welchen der tote Papst zur Erlangung seines Seelenheiles gewählt, musste hier dringender gestellt werden, als anderswo. Aber auch die Lösung ergab sich einfacher, und weder Julius II. noch Michelangelo haben uns darüber in Zweifel lassen wollen.

„Ein Buch? Gieb mir ein Schwert in die Hand, denn ich bin kein Gelehrter.“ So hatte der cholerische Papst seinen eben erst wieder zu Gnaden angenommenen nicht minder cholerischen Künstler angefahren, als dieser ihn fragte, welche Attribute er dem Bronzekoloss Julius II. geben sollte, welches über dem Portal der Kathedrale des gedemütigten Bologna seine Aufstellung fand. . Schärfer hätte der ungestüme Rovere sich selber nicht als Mann der That charakterisiren können, und was er lebend in Erz gegossen in Bologna vorstellen wollte, das wünschte er auch noch im Tode bei seinen Römern zu gelten, und als Michelangelo ihn fragte, welche Statuen er für den Schmuck seines Grabmals wünschte, da hat er wohl selber noch aus der Schar der Patriarchen, Propheten und Heiligen die Gestalten des Paulus und des Moses gewählt. Symbolisiren Lea und Rahel die beiden völlig entgegengesetzten Wege, welche schliesslich zu demselben Ziele führen, so bezeichnen Moses und Paulus die Wahl des heldenhaften Papstes; sie können uns über die Ideale seines Lebens, über die Hoffnungen seines Sterbens nicht mehr im Zweifel lassen. Fürwahr! Paulus mit dem Schwert, der von sich behaupten konnte, dass er mehr gearbeitet habe als alle Apostel, musste ein vielsagendes Vorbild sein für den kriegerischen, rastlos thätigen, ruhelos Pläne schmiedenden Papst — er ist niemals zur Ausführung gelangt. Aber auch der Moses kann noch heute als typisch gelten für Charakter, Neigungen und Lebensziele des Pontefice terribile. Der weise, furchtlose Führer des Volkes, der unbeugsame Gesetzgeber des alten Bundes, der in einer Zornesaufwallung die mit Gottes eigenen Fingern beschriebenen Steintafeln zu zerschmettern wagte und erbarmungslos die Schuldigen vernichtete, der Priester und Prophet des Herrn, welcher endlich, den Abglanz himmlischer Herrlichkeit auf der Stirn, weissagend und segnend von seinem Volke Abschied nimmt. Welch ein glänzendes Ideal für den weissbärtigen Priesterkönig, der selbst das Feldherrnamt seiner Kirche führte, vor dem Freunde und Feinde zitterten, den das Volk vergötterte und in der Karnevalszeit des Jahres 1513, als Julius selber mit dem Tode rang, in einer berauschenden, jeder Beschreibung, jeder Einbildungskraft spottenden Apotheose als Befreier Italiens zu den Sternen emporhob!

Der in Haltung und Gebärden leicht variirende Moses der beiden Entwürfe in Florenz und Berlin hat mit der ausgeführten Marmorstatue nur noch den Namen gemein. Michelangelo hat in den Zeichnungen den Gesetzgeber des alten Bundes ebenso unpersönlich gefasst, wie Raphael seinen Moses im Himmel der Disputa, der ohne die Strahlenhörner und mit anderen Attributen sehr wohl auch die Rolle eines Apostels oder Heiligen übernehmen könnte. Er mag sich anfangs auch noch bei der Ausführung in Marmor den Hirten Israels als rein dekorative Figur, als ein in der Phantasie des Volkes typisch gewordenes Wesen vorgestellt haben, das von räumlichen und zeitlichen Grenzen befreit, mit den herkömmlichen Attributen versehen, weiter nichts als das Fleisch gewordene Gesetz des alten Bundes bedeutete.

Aber wen will es Wunder nehmen, wenn die Phantasie des Meisters sich allmählich für den grössten Heros des alten Testamentes, den glänzendsten Vertreter der vita activa erwärmte, nachdem ihm schon vorher in der Sistina im Propheten Jeremias jenes niemals wieder erreichte Abbild weltvergessender Kontemplation gelungen war? Allerdings hat dieser Prophet die Gedanken von der gesammelten Betrachtung Gottes ab und auf sich selbst gelenkt; eine ungeheure Last irdischen Jammers hat den Rücken des gewaltigen Mannes gebeugt. Welche Verwandtschaft zwischen den beiden Titanen und doch welch ein Abgrund thut sich zwischen ihnen auf! Wo wäre jemals die sieghafte Grösse eines Mannes, der die Welt in der Welt überwunden hat, so packend zum Ausdruck gebracht wie im Moses? Wo wäre die gebrochene Kraft des an sich selbst, an Gott und der Welt verzweifelnden Denkers rührender geschildert, wie im Jeremias? Gewiss, sie sind zwei Brüder aus demselben Heldengeschlecht, beide Schöpfungen derselben erhabenen Phantasie, aber ist der grösste Patriarch des alten Bundes ohne Beziehung zur Aussenwelt, ohne eine Volksmenge, die ihn umringt, überhaupt nicht zu denken, so erscheint sein grösster Prophet von Gott und aller Welt verlassen. Richtet Moses das lichtvolle Auge furchtlos auf das Gewühl der Menschheit zu seinen Füssen, die er innerlich und äusserlich beherrscht, so hat Jeremias den dunklen Blick in das Chaos seines Inneren versenkt, wo er den Sturm entsetzlicher Gedanken nicht zur Ruhe zu bringen vermag. Nicht das beschauliche Leben in seinen heiter und ruhig dahinfliessenden Stunden, wie es ein heiliger Augustin im behaglichen Studio verkörpert, wohl aber

ein düsterer Moment hartnäckiger Anfechtung, eine schreckliche Episode vollständiger Hoffnungslosigkeit spricht aus dem Bilde des gedankenschweren Propheten, für dessen Jammer es keine irdische Tröstung giebt. Erschüttert und gebannt halten wir inne und meinen die ergreifende Klage des einsamen Mannes töne an unser Ohr: O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte, si est dolor sicut dolor meus. (Klagelieder Jerem. Kap. I, V. 12.)

Wäre die Erzstatue Julius II., aus deren Trümmern sich Alphons von Ferrara eine riesige Kanone giessen liess, heute noch erhalten, man würde gewiss eine nahe Beziehung feststellen können zwischen ihr und dem Moses von San Pietro in Vincoli. Als der Papst, so erzählt Condivi, das Modell seiner Statue betrachtete, in welcher, wie es scheint, die terribiltà des Pontifex alle anderen Charaktereigenschaften überwog, richtete er auf seine fast drohend erhobene Rechte deutend die launige Frage an Michelangelo: „Und diese deine Statue, erteilt sie Segen oder Fluch?" „Sie droht diesem Volk, heiliger Vater, lautete die schlagfertige Antwort, wenn es sich nicht weisen lassen will."

Dieselbe Frage, ob Fluch ob Segen, an den Moses gerichtet, der gleich nach dem Tode Julius II. entstanden ist, als die Statue von Bologna schon längst dem Rovere-Hass der Bentivoglio zum Opfer gefallen war, hat bis heute einstimmig nur eine Antwort ergeben. Die momentane Stimmung, welche den Capitano degli Ebrei beseelt, konnte in der That niemandem entgehen, eine bestimmte Situation wie für den Jeremias und den Jonas der sixtinischen Kapelle musste auch dem Moses ohne weiteres zugestanden werden, und über die Wahl derselben hat bis heute die grösste Einigkeit geherrscht. Michelangelo, so ungefähr lautetet die allgemein angenommene Erklärung, hat den Patriarchen in dem Augenblicke darstellen wollen, wo er vom Berge Sinai zurückgekehrt, die Anbetung des goldenen Kalbes erblickt. Eine mächtige Erregung durchzittert seinen Körper, und gleich wird der Gewaltige aufspringen, in vernichtendem Zorn über die Abtrünnigen die Gesetzestafeln zu zerschmettern.[1])

Also einen fluchenden Moses hat man bisher in dem Giganten von San Pietro in Vincoli erkannt, den rächenden Richter eines aufrührerischen Volkes, dessen Abgötterei er sich rüstet mit erbarmungslosem Grimm zu bestrafen. Im heiligen Bezirk des Tempels, wo sich der Mensch in stiller Sammlung zu Gott erheben soll, am Grabmal eines Papstes, wo die Majestät des Todes alle irdischen Leidenschaften zur Ruhe bringen muss, da hätte Michelangelo den gewaltigen Heerführer Israels in der grössten Zornaufwallung seines ereignisreichen Lebens schildern wollen? Er, der die Wahlverwandtschaft des Heldenpapstes, dessen Erinnerung noch frisch in seiner Seele lebte, mit dem „wahrhaftigen, heiligen, fürchterlichen Fürsten der Juden" so tief und warm empfunden hat, hätte das Bild des gefürchteten, in seinem Zorn vernichtenden Pontifex aus seiner Phantasie nicht zu bannen vermocht? Und uneingedenk der grossen Milde und Mässigung, die Julius am Ende seiner stürmischen Laufbahn so oft bewiesen hat, hätte der edelste, tiefinnigste Künstler der Renaissance im Moses nur die terribiltà des Rovere-Papstes verherrlichen wollen, mit dem ihm die geheimnisvolle Sympathie des Genius mit dem Genius verband, dessen Namen er in seinen Gebeten nannte und den Gebeten der Seinigen empfahl?[1]) In der That, dieser zornentflammte Moses hätte wie ein Störenfried der wohlverdienten Grabesruhe Julius II. erscheinen müssen, er würde auf diesen selbst bezogen eher einen Vorwurf für den toten Papst enthalten haben als einen Preis seiner Tugenden.

Auch ganz äusserlich genommen läuft die Situation der Überlieferung geradezu entgegen, die doch der bibelfeste Michelangelo so gut wie nur einer gekannt hat. Moses sah das abtrünnige Volk in jubelndem Reigen um das goldene Kalb tanzen, als er vom Sinai herniedersteigend sich dem Lager näherte und von Schmerz und Grimm überwältigt, „zerbrach er die Tafeln unten am Berge". (2. Mose 19, V. 32.) Einen Moses, der die Gesetzestafeln zerbricht, können wir uns nur stehend denken, und so hat ihn in der That schon Cosimo Rosselli in der sixtinischen Kapelle dargestellt. Michelangelo hat dies Fresko wie alle übrigen gekannt und sicherlich richtiger gedeutet, wie es bis heute gedeutet worden ist.[2]) Ja, wir brauchen nur diesem Bilde des schwächsten unter den Florentiner Meistern einige Aufmerksamkeit zu schenken, um zu erkennen, dass die Erklärung der Statue von S. Pietro in Vincoli, wie sie bisher gegeben wurde, geradezu unmöglich ist. Zeitlich beginnt hier die Schilderung im Hintergrunde oben auf dem Berge Sinai, wo der knieende Moses aus Gottes Hand die Gesetzestafeln empfängt und Josua schlafend ein wenig weiter unten die vierzig Tage und vierzig Nächte verbringt. Mitten im Vordergrunde zerschmettert der Knecht Gottes seine Tafeln, und rechts daneben erblicken wir die Anbetung des goldenen Kalbes. Aber es ist die

1) Diese Auffassung, mit grösserer oder geringerer Bestimmtheit geäussert, begegnet uns in allen Biographien Michelangelo's. Sie ist neuerdings auch bei Pastor wiederholt worden, der die Litteratur über den Moses zusammengetragen hat (Geschichte der Päpste III, p. 753ff.) und wird mit grosser Bestimmtheit auch in der siebenten soeben erschienenen Auflage des Cicerone ausgesprochen II, p. 160.

1) Milanesi a. a. O. p. 19, datirt von Frey 1512.

2) Vgl. z. B. Cavalcaselle und Crowe, Storia della pittura in Italia VIII, p. 153, wo in dem „jungen Leviten" nicht einmal Josua erkannt worden ist. Ich habe im Cicerone (7. Aufl.) p. 643 kurz auf die eigentliche Bedeutung der linken Gruppe hingewiesen.

Scene links im Vordergrunde, welche für das Verständnis des Moses in S. Pietro in Vincoli so grundlegend ist. Hier erscheint der Knecht Gottes mit den neuen Gesetzestafeln „und wusste nicht, dass die Haut seines Angesichts glänzte". Und da Aron und alle Kinder Israels sahen, dass die Haut seines Angesichtes glänzte, fürchteten sie sich, zu ihm zu nahen. (2. Mose 34, V. 29 und 30.) Hier also kehrt der Gesetzgeber zum zweiten Male vom Berge Sinai zurück mit dem Abglanz der Herrlichkeit Gottes auf der Stirn, der in goldenen Strahlen sein Haupt umschwebt und dessen Anblick das Volk nicht ertragen kann. Aber Moses selbst weiss nichts von diesem Zeugnis Gottes über ihn, darum der Ausdruck stummen Staunens in seinen Zügen, wie Aron seinen Mantel vor ihm über das Gesicht breiten will und das Volk sich von ihm abwendend die Stirn mit den Händen bedeckt.

Mit dem leuchtenden Angesicht, welches die Kunst durch ein Strahlenpaar über der Stirn zum Ausdruck zu bringen pflegt, erscheint der Patriarch also erst, wie er mit den neuen Gesetzestafeln vom Berge Sinai zurückkehrt, und Cosimo Rosselli hat ihn hier in der That zum ersten Male mit diesem Symbol seines innigen Verkehrs mit Gott geschmückt, das nun auch Botticelli und Signorelli in den zwei folgenden Fresken nicht mehr vergessen. Sollte Michelangelo allein entgangen sein, was seine Vorgänger in der Sistina schon genau beobachtet, dass jener Strahlenglanz, den er durch die beiden Hörner plastisch verkörpert hat, erst nach der zweiten Unterredung auf Sinai auf dem Haupt des Moses ruhte? Hat nicht vielmehr der grosse Meister, welcher sich mit Worten niemals über seine künstlerischen Absichten zu äussern pflegte, hier am Werke selbst ein untrügliches Zeichen geben wollen, wie es richtig zu verstehen sei?

Die sitzende Stellung, die Strahlenhörner auf dem Haupt also verbieten es uns geradezu, an eine Beziehung des Moses zum Tanz ums goldene Kalb zu denken. Und doch wird man darum den Gedanken nicht aufgeben wollen, dass der gewaltige Mann von Michelangelo in einem bestimmten, hochdramatischen Moment seines Lebens dargestellt worden ist. Aber auch die Ansicht, dass Moses im nächsten Augenblick von seinem Marmorblock aufspringen werde, fällt, nachdem die Theorie, er wolle die Gesetzestafeln zerschmettern, einmal aufgegeben ist, in sich selbst zusammen. Schon die riesige Rechte, deren Finger unruhig in dem mächtig herabflutenden Barte spielen, ruht schlaff auf den Gesetzestafeln, die sie nicht einmal festhält und die zu Boden fallen müssen, wenn der Riese so ohne weiteres aufspringen wollte. Die an den Schoss herangezogene Linke hat vielleicht eben das lange faltenreiche Gewand über das rechte Knie heraufgezogen; in seiner momentanen, etwas steifen Haltung vom Körper ab ist der linke Arm äusserlich nicht motivirt, aber er scheint das Bestreben anzudeuten, die gesammelte Kraft aller geistigen Fähigkeiten, welche im Haupt des Moses liegt, auch in seinen Gliedern auszudrücken. Es ist als ob der Patriarch in dieser Handbewegung den inneren und äusseren Menschen zusammenraffen wolle zu einer letzten grossen That. Das linke Bein ist zurückgezogen, aber nicht um das Aufspringen zu erleichtern, sondern um die scharfe Wendung des Hauptes nach links auch am Körper selbst zu motiviren. Der Oberkörper ist gerade emporgerichtet, gleichsam noch in der Haltung eines Stehenden, und in diesem Augenblick erst kann sich Moses auf den Steinblock niedergelassen haben. Der Übergang vom Stehen zum Sitzen ist in einem einzigen sicher und kühn erfassten Moment mit wunderbarer Prägnanz zum Ausdruck gebracht. Im nächsten Augenblicke schon wird der Patriarch den Fuss nach vorne ziehen, die stolze, fast herausfordernde Haltung des Oberkörpers wird erschlaffen, der von ungeduldiger Erwartung und tiefster Bewegung durchzitterte Riesenleib wird wenigstens äusserlich gelassen und ruhig erscheinen. Die bange Erwartung dieses Momentes versetzt den Beschauer in atemlose Spannung, und die zitternde Frage drängt sich auf seine Lippen, was wird geschehen, wenn dies Jehovah-Haupt sich langsam zu dir wenden wird, wenn sich das Flammenauge, das jetzt die Ferne sucht, zu dir herniedersenkt, wenn dieser Mund sich öffnen wird, Geheimnisse der Ewigkeit zu enthüllen? Wird er fluchen, wird er segnen?

Nachdem die landläufige Vermutung, der Moses von S. Pietro in Vincoli erblicke die Anbetung des goldenen Kalbes und schicke sich an, die Gesetzestafeln zu zerschmettern, aus dem Felde geschlagen ist, bleibt nur noch ein Moment im niedergehenden Leben des von Gott selbst mit dem Abglanz seiner Herrlichkeit gezeichneten Patriarchen übrig, an den Michelangelo gedacht haben kann. Es ist der letzte grosse Augenblick seines Lebens, die Verkündigung seines Testamentes, die schon Signorelli in seinem Fresko in der Sistina dargestellt hatte. Wir sehen Michelangelo, wie er prüfend an dem Bildercyklus seiner Landsleute vorübergegangen ist. Cosimo Rosselli erzählte ihm in epischer Breite die grosse That der Gesetzgebung auf Sinai, aber er belehrte ihn zugleich, dass hier kein passender Moment zu finden sei für eine plastisch darzustellende Situation, für das Titanenwerk in einen einzigen Marmorblock, in eine einzige Gestalt die Geschichte eines ganzen Menschenlebens hineinzubannen, ein Bild zu schaffen so reich an persönlichem Gehalt, so vollendet in der Formensprache, dass es der Beschauer sofort in die mannigfachsten Beziehungen setzen musste zu sich selbst, zu Gott und der Welt. In Botticelli's Bestrafung der Rotte Korah fand er zuerst sein Mosesideal. Der gewaltige Mann, dessen lebendig bewegte Züge eine Flut schneeweisser

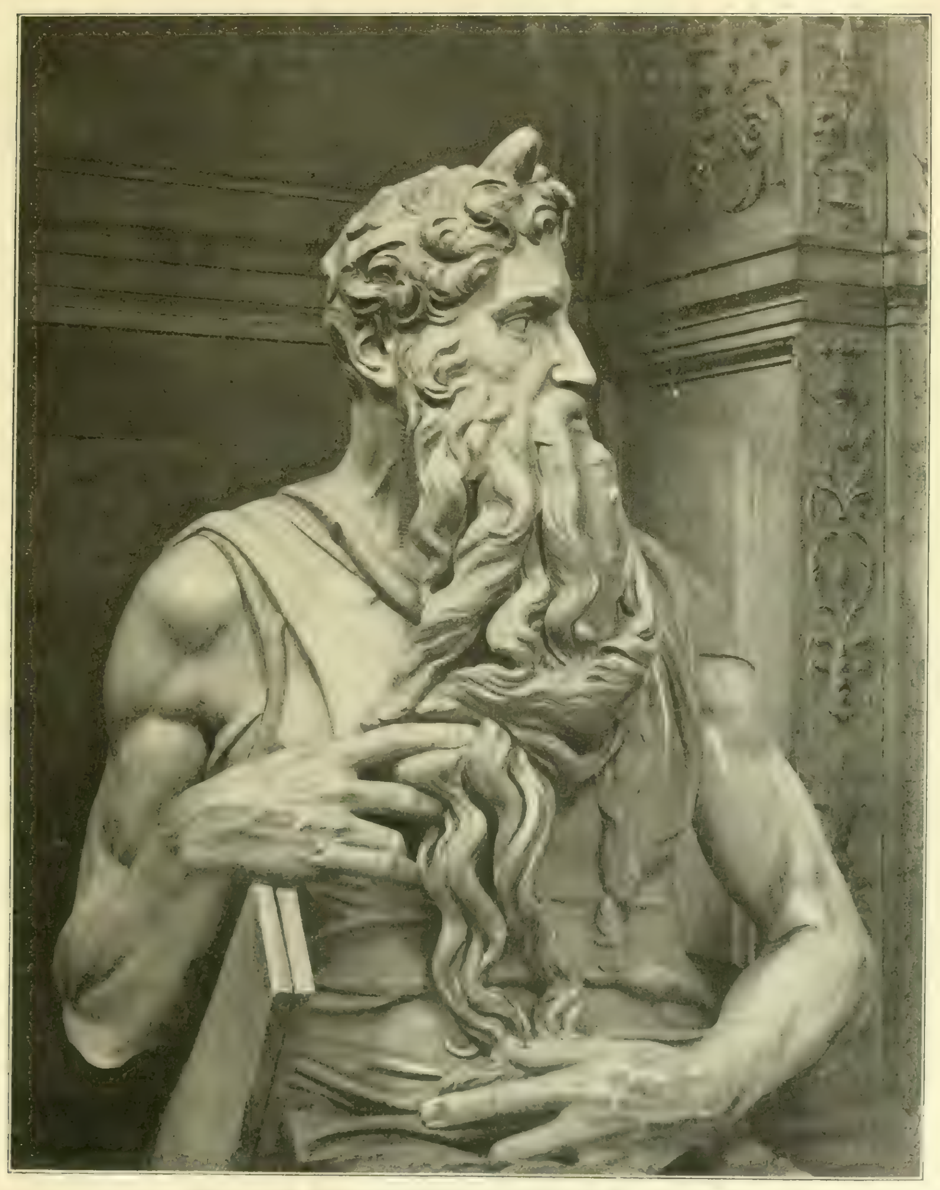


Abb. 3. Der Moses des Michelangelo, Rom, S. Pietro in Vincoli.
(Nach einer Photographie von Domenico Anderson.)

Haar- und Bartlocken umrahmt, der mit einem Blick siegesgewissen Glaubens an Gott die unreinen Priester am Altar mit einer Handbewegung vernichtete, das war ein Eindruck, der sich tief in Michelangelo's Seele vergrub. Aber gerade ein Vergleich mit dem zornigen Moses des Botticelli lehrt uns erst die erhabene Milde des Propheten vom Juliusgrabe recht verstehen, dessen Haupthaar hier geschoren ist, vielleicht um den Eindruck jugendlich ungebrochener Kraft zu erhöhen und den monumentalen Charakter des wie die Sturzwellen eines Bergwassers mächtig herabflutenden Bartes zu verstärken.

Signorelli endlich gab ihm die Situation. Aber Michelangelo konnte seinen Moses nicht vorlesend darstellen, weil ihm die Zuhörerschaft fehlte, er konnte ihn auch nicht segnend bilden mit ausgebreiteten Armen wie den Jehovah an der Decke der Sistina, oder mit dräuend erhobener Rechten, wie die Juliusstatue in Bologna. Eine solche Haltung hätte zu sehr dem durch die Tradition der Jahrhunderte geheiligten Typus des Gesetzgebers des alten Bundes widersprochen, sie hätte auch nicht den Charakter der Segnungen des Patriarchen zum Ausdruck gebracht, welche weissagend, mahnend und lehrend zugleich die letzten Kapitel des Deuteronomium füllen.

Nein, der Hirte ist dargestellt, wie er eben noch einmal die Herde um seinen Herrschersitz sammelt. In unabsehbaren Scharen strömt die Menge herbei; wir meinen, wir müssten sie aus den Zelten sich hervordrängen sehen, wenn wir dem scharfen Blick des Propheten folgen. Schon spricht sich deutlich in seiner gefurchten Stirn die ungeduldige Erwartung aus. Wann werden sie sich nur endlich alle um ihn gesammelt haben? Aber dieser tieferdachte Zug, in welchem das cholerische Temperament des gewaltigen Mannes noch einmal anklingt, ist einer flüchtigen Wolke vergleichbar, welche nur für einen Augenblick seine sonnenhelle Ruhe überschattet. Der wahre Charakter des Moses geht mit allem Denken und Empfinden in der Situation auf, die er allein geschaffen, die er versinnlicht, verkörpert und verklärt. Ein letztes Wort, ein Testament, ein Segen, das ist alles, was der scheidende Held seinem Volke noch zu sagen und zu geben hat. Bundeslade und Gesetzestafeln durften dabei nicht fehlen; Signorelli hat sie zu den Füssen des Moses aufgestellt, Michelangelo hat wenigstens die Gesetzestafeln angebracht, ohne welche eine Mosesstatue nicht zu denken ist. Aber für den heiligen Ernst dieser Stunde haben sie keine Bedeutung.

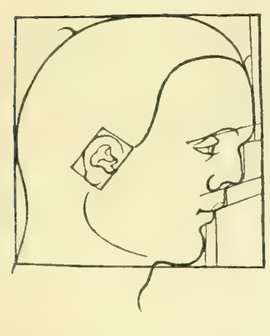
In der verklärten Schönheit seiner gewaltigen Erscheinung, im vollen Besitz all seiner genialen Kräfte zeigt sich der Held und König noch einmal seinem Volk. „Denn seine Augen waren nicht dunkel geworden und seine Kraft war nicht verfallen!" Sein Blick gleitet noch einmal ruhig, ernst, durchdringend über das grosse Volk, dessen Scharen wie Meereswogen in dumpfem Brausen gegen ihn heranfluten, das wir uns zitternd in erwartungsvoller Andacht erhoben und gedemütigt zugleich zu seinen Füssen denken. Unaussprechliche Liebe, unaussprechlicher Schmerz ruht auf den geschlossenen Lippen, unvergleichliche Hoheit thront auf der gewaltigen Stirn. Die ganze Geschichte eines thaterfüllten Daseins, die ganze Entwicklung eines unsagbar grossen Charakters enthüllt uns dieser einzige Marmor in einer Sprache, die einer Offenbarung gleicht. Wir empfinden es schweigend, erschüttert, mit heiligem Grauen: er will sein Volk segnen. Das grosse Opfer der eigenen Persönlichkeit ist längst gebracht, ist angenommen worden. Was hätte dieser Mann vom Leben, von den Menschen je begehrt? Die seine Seele von Jugend auf verzehrende Glut erbarmender Liebe, die schon den flüchtigen Hirten trieb, als er die Schafe der Töchter Jethro's tränkte, hat sein Geschick im Leben bestimmt, sie schwebt verklärend über seinem Ende. Schon fühlt er sich von allen irdischen Fesseln frei, und nur noch das grosse Mitleid verbindet ihn mit der sterblichen Menschheit zu seinen Füssen, der er nicht mehr angehört. Segnend und weissagend nimmt er Abschied, und das Ende dieses thatenreichen Lebens ist zugleich der Höhepunkt.

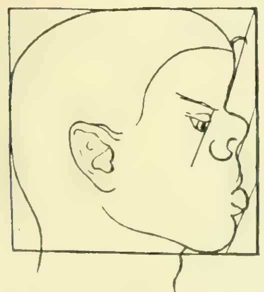
Haben wir die Gedanken erraten, die Michelangelo bewegten, als er seinen Moses meisselte und in dies Marmorbild, wie in ein Heldengrab alle Erinnerungen an den grossen Papst hinabsenkte, der ihn in Hass und Liebe so mächtig angezogen hatte? Wer darf behaupten, die Gedankentiefen eines Genius ergründet zu haben, die doch so unergründlich sind wie die ewigen Geheimnisse der Natur? Wer will die unsichtbaren Fäden aufdecken, die vom Schöpfer zum Geschaffenen hinüber führen? Auch im Testament des Moses von S. Pietro in Vincoli sind noch nicht alle Blätter aufgeschlagen worden und niemals wird es einem Sterblichen gelingen, die geheimnisvollen Schriftzüge ganz zu deuten.

DÜRER'S ÄSTHETISCHES GLAUBENSBEKENNTNIS

VON *KONRAD LANGE*

(Fortsetzung.)





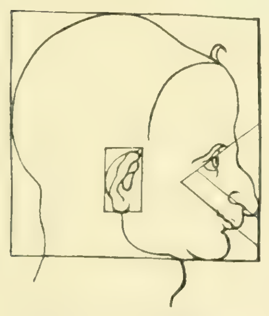


Abb. K. Karikaturen aus Dürer's Proportionslehre.

Ein weiteres Zeugnis für den Einfluss der antiken und italienischen Ästhetik auf Dürer ist die häufige Betonung des Schönen, die wir bei ihm finden. Natürlich ist er nicht der kindlichen Ansicht, dass die Kunst nur „das Schöne“ darzustellen habe. Das zeigen schon die teilweise stark ins Extrem geführten Massverhältnisse und die berühmten wahrscheinlich durch Lionardo beeinflussten Karikaturköpfe seiner Proportionslehre (vgl. Abb. K). Auch hat er wiederholt gesagt, er wolle für das Schöne und das Hässliche Vorschriften geben. „Doraus kummt, dass man kann machen hübsche und hässliche Ding. Dorum soll ein Idlicher wissen, was er machen wöll“ (358, 12, vgl. 350, 3). Und: „Dorum gib ichs eim Idlichen zu treffen, ob er hübsch oder hässlich Ding wöll machen. Dann ein idlicher Werkmann soll künnen machen ein adelig oder bäurisch Bild. Dann es ist ein grosse Kunst, welcher in groben bäurischen Dingen ein rechten Gewalt und Kunst kann anzeigen im Gebrauch“ (349, 9, vgl. 247, 29). Es ist dies wahrscheinlich eine frühere Formulirung einer Stelle, die in dem gedruckten ästhetischen Exkurs also lautet: „Aber darbei ist zu melden, dass ein verständiger geübter Künstner in grober bäurischer Gestalt sein grossen Gwalt und Kunst mehr erzeigen kann etwan in geringen Dingen dann Mancher in seinem grossen Werk. Diese seltsame Red werden allein die gwaltsamen Künstner mögen vernehmen, dass ich wahr red. Daraus kummt, dass Manicher etwas mit der Federn in eim Tag auf ein halben Bogen Papiers reisst oder mit seim Eiselein etwas in ein klein Hölzlein versticht, das würd künstlicher und besser dann eins Andern grosses Werk, daran derselb ein ganz Jahr mit höchstem Fleiss macht“ (221, 4, vgl. 358, 19). Offenbar hat Dürer urspünglich unter dem „bäurischen Ding“ die Darstellung einer hässlichen bäurischen Gestalt verstanden (wie den „dicken bäurischen Mann“ und „das dicke bäurische Weib“ unter seinen Proportionszeichnungen) und erst später den Gedanken in etwas unklarer Weise nach der im Vergleich mit der hohen Malerei einfacheren und anspruchsloseren „Griffelkunst“ abgelenkt.

Wenn nun Dürer trotzdem „das Schöne“ so oft erwähnt, dass es manchmai scheinen könnte, als ob sein ganzes Streben nur auf dessen Ermittlung hinausginge, so erklärt sich das, abgesehen von dem Einfluss der klassischen Ästhetik, einfach daraus, dass seine deutschen Vorgänger gerade diese Seite der Kunst unverhältnismässig vernachlässigt hatten. Es war ja nur natürlich, dass, als sich während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts im Norden die naturalistische Reaktion gegen den formalen aber oberflächlichen Schönheitskultus des späteren Mittelalters zu regen begann, die Vertreter dieser Richtung vor allen Dingen nach charakteristischem Ausdruck und scharfer Wiedergabe der Natur strebten. Und da es ohne Zweifel leichter ist, das Streben nach lebenswahrem Ausdruck an unregelmässigen, scharf markirten Formen zu bekunden, als an weichen und runden, so musste

es wohl so kommen, dass dabei oft auch diejenigen Personen der heiligen Geschichte, die ihrem Wesen nach eine grössere Schönheit erheischt hätten, in den herben und eckigen Formen des neuen Realismus dargestellt wurden.

Dürer hatte für diese Einseitigkeit seiner Vorgänger eine lebhafte Empfindung. Wiederholt eifert er gegen die „Ungestalt“, die viele seiner Fachgenossen nicht zu vermeiden wüssten. „Aber gern wollt ich helfen, so viel ich künnt, dass die grobe Ungestalt unsers Werks abgeschnitten und vermieden blieb. Es wär dann Sach, dass Einer mit sunderm Fleiss ungestalt Ding wollt machen“ (die letztere Beschränkung ist sehr wichtig) (222, 10, vgl. 359, 17). „Darum mussen wir gar mit grosser Acht wahrnehmen und fürkommen (vermeiden), dass sich die Ungestalt und Unschicklichkeit nit in unser Werk flecht“ (227,31, vgl. 290, 17. 300, 5. 303, 13. 306, 18. 352, 15). „Wiewol man das Hässlich eher bekommt dann das Hübsch“ (222, 6). „Dann Niemand würd wohl wissen, was ein gut Gestalt gibt, er wiss dann vor, was Ungestalt geb“ (212, 31). Da nun der wahre Realismus offenbar weder in der einseitigen Darstellung des Schönen noch des Hässlichen, sondern in der gleichmässigen Darstellung beider besteht, so darf es als eine der vorteilhaften Wirkungen des italienischen Einflusses angesehen werden, dass Dürer neben dem Hässlichen auch das Schöne zu seinem Recht kommen lässt.

Mit dem „Schönen“ war es nun freilich eine eigene Sache. Was das sei, liess sich besser fühlen als in Worte fassen. Praktisch konnten ihm ja dabei die Italiener, die er „in ihren nacketn Bildern fast lobt“ (254, 19) einen gewissen Anhalt geben. Denn wie alle deutschen Künstler seiner Zeit glaubte er, sie, die aus der reinen Quelle schöpfen könnten, hätten auch das Geheimnis der Schönheit inne. Aber theoretisch liessen sie ihn im Stich. Und man merkt es seinen schriftlichen Entwürfen an, wie sehr er sich nun auf eigene Hand mit diesem Problem abgequält hat. Wiederholt macht er Ansätze und Versuche, eine Definition des Schönen zu finden, keine will ihn recht befriedigen.

Sein erster Gedanke ist natürlich, dass die Schönheit in Gesundheit und Zweckmässigkeit bestehe. Das war ja eine Auffassung, die ebenfalls der antiken Ästhetik ganz geläufig war. Die Alten sind niemals zu der Überzeugung durchgedrungen, dass das Schöne sich vom Guten und Nützlichen prinzipiell unterscheidet oder wenigstens begrifflich prinzipiell davon getrennt werden muss, wenn man zu einer klaren Erkenntnis desselben kommen will. So heisst es denn auch bei Dürer, wo er von der „Ungestalt“ spricht: „Deshalb soll wir die unnützen Ding in Bildern zu machen, was anderst hübsch soll sein (d. h. vorausgesetzt, dass man wirklich etwas hübsches machen will) vermeiden. Dann dies (nämlich das Unnütze) ist der Übelstand. Nimm ein Gleichnuss bei den Blinden, Lahmen und verdorrten Krüppelen und Hinkenden. Dergleichen Solichs ist alles hässlich von des Mangels wegen. Also ist auch zu fliehen der Überfluss, als dass man einem drei Augen, drei Händ und Füss wollt machen. Aber jemehr man alle Hässlichkeit der obgemeldten Ding auslässt, und macht dargegen gerade, starke (d. h. gesunde), helle (d. h. normal gefärbte), notdurftige (d. h. zweckmässige) Ding, die alle Menschen gewohnlichen lieben, so besser wirdet dasselb Werk, dann Solchs achtt man hübsch“ (227, 34). „Item der Mangel an eim idlichen Ding ist ein Gebrech. Dorum zu viel und zu wenig verderben alle Ding . . . . Aber dass man wiss, was unnütz sei, so ist Hinken unnütz und viel dergeleichen. Dorum is Hinken und desgleichen nit schön“ (288, 30). „Ein jedlich ubernöt Ding steht ubel“ (234, 25). „Soviel der Gebrechlichkeit ausgeschlossen würd, so viel beleibt der Schöne dest mehr im Werk . . . Der Nütz ist ein Teil der Schanheit. Dorum, was am Menschen unnütz ist, das ist nit schön. Hüt dich vor Überfluss. Die Vergleichung Eins gegen dem Anderen (d. h. die Symmetrie in dem jetzt gebräuchlichen Sinne des Wortes) das ist schön. Dorum Hinken ist nit schön“ (301, 22, vgl. 213, 25. 289, 18. 304, 10 und 28. 305, 4. 352, 17).

Hier mengt Dürer eigentlich zwei Kennzeichen des Schönen durcheinander, die strenggenommen verschieden sind, nämlich Gesundheit (resp. Zweckmässigkeit) und Symmetrie. Aber das war kein grosser Fehler. Denn in der Praxis fallen ja Krankheit und Unregelmässigkeit oft zusammen. Ein blindes Auge, ein lahmes Bein und ähnliche Gebrechen stören gleichzeitig die Symmetrie und verhindern die natürliche Funktion des Körpers. Aber Dürer war sich wohl bewusst, dass damit keine erschöpfende Definition des Schönen gegeben sei. Die Gesundheit ist wohl in der Regel eine Vorbedingung, aber nicht das eigentliche Kennzeichen der Schönheit, eine Eigenschaft von mehr nebensächlicher als wesentlicher Bedeutung, die natürlich als Definition nicht ausreichen kann; denn es liegt ja auf der Hand, dass auch vollkommen gesunde und an sich symmetrisch gebaute Menschen sowohl schön als hässlich sein können.

Deshalb sucht Dürer nach einer anderen genaueren Definition. Eine solche findet er in der Übereinstimmung der Masse, also in dem, was wir Proportion nennen. Dieser Gedanke ist, wenn auch nur flüchtig, schon in die eben citirten Definitionen eingestreut, und zwar in Form der scheinbar unverständlichen Sätze: „Es ist ein grosse Vergleichung zu finden in ungeleichen Dingen“ (289, 3). „Es ist auch im Ungleichen ein grosse Vergleichung“ (301, 31, vgl. 305, 8). Offenbar meint Dürer damit etwas der Symmetrie, d. h. der Beziehung von gleichen Dingen aufeinander

Analoges, was aber doch nicht mit ihr identisch ist. Das kann aber nur das Verhältnis verschieden grosser Körperteile zu einander, also die Proportion, oder, wie die Alten sagten, die Analogie sein. Er will damit sagen, dass ein schöner Körper nicht nur symmetrisch sein soll, derart dass ein Bein dem andern, ein Arm dem andern gleich ist, sondern auch proportional, so dass sich also z. B. die Armlänge zur Beinlänge, der Kopf zum Rumpf u. s. w. in bestimmter Weise verhält.

Hiermit ist Dürer bei dem Centralproblem angelangt, um welches es sich in seiner ganzen Proportionslehre handelt. Und wir haben nun zu fragen, wie er dieses Problem angreift. Die antiken Schriftsteller waren zwar voll von Beteuerungen darüber, dass sich die einzelnen Glieder des Körpers zu einander und zum Ganzen analog oder proportional oder harmonisch verhalten müssten. Aber sie hatten es leider versäumt, darüber Auskunft zu geben, worin denn mathematisch ausgedrückt diese Harmonie eigentlich bestehe. Hier war also Dürer ganz auf seine eigenen Studien angewiesen.



Abb. L. Zeichnung eines Mohren in der Albertina.

Dabei musste sich ihm sofort die Beobachtung aufdrängen, dass das Schöne auch in diesem Sinne durchaus nichts Einheitliches und Unzweideutiges sei. Es giebt vielmehr in der Natur eine Menge verschieden proportionirter Menschen, die darum doch gleich schön sein können. Da ist zunächst der Unterschied des Alters und des Geschlechts. Ein Kind hat ganz andere Proportionen als ein Mann, ein Mann ganz andere als ein Weib, ein Jüngling ganz andere als ein Greis. „Item es ist mäncherlei Unterschied und Ursach der Schöne. Wer die in seinem Werk beweisen kann, dem ist dest bass zu glauben“ (289, 16, vgl. 301, 20. 304, 25). In der That behandelt Dürer in seinem Buche die Proportionen des Mannes, Weibes und Kindes als drei verschiedene, wenn auch in gewissen Beziehungen zu einander stehende Probleme.

Dazu kommt der Unterschied der Rassen. Auch dieser war Dürer vollkommen geläufig. Für die eigentümlichen Vorzüge und Mängel des Mohrentypus im Vergleich mit dem des Weissen hatte er volles Verständnis. „Item zu manicherlei Bilder gehörn manicherlei Menschen abzumachen. Darzu findst du zweierlei Geschlecht der Menschen als Weiss und Mohrn. Aus denen ist ein Unterschied zu merken der Art halben, der zwischen ihn und uns ist. Der Mohrn Angesicht sind selten hübsch der pflechsten Nasen und dicke Mäuler halben, desgleichen ihre Schienbein mit dem Knie und Füss sind zu knorret, nit so gut zu sehen als der Weissen, desgleichen ihr Händ. Aber ich hab ihr Etlich gesehen, die da sunst von dem ganzen Leib so wolgeschickt und ärtig sind gewest, dass ichs nicht bassgestalter gesehen noch erdenken kann, so von ganz guter Art von Armen und allen Dingen, wie sie besser [nit] möchten sein“ (225, 33, vgl. 349, 15. 362, 13. 372, 13). Es ist bekannt, dass Dürer wiederholt Studien nach Mohren gemacht hat (vgl. Abb. L) und dass die Altarmaler seiner Zeit besonders bei der Darstellung der Anbetung der Könige Veranlassung hatten, dem Mohrentypus ihre Aufmerksamkeit zu schenken.

Ebenso genau würdigt er den Unterschied zwischen jugendlichen und alten Körpern. „Also findst du die erwachsen Jugend glatt, eben und volls Leibs, aber

die Ader ist uneben, knorret, gerumpfen (gerunzelt) und das Fleisch verzehrt« (224, 25, vgl. 245, 28 und 301, 17).

Vor allen Dingen aber, und das ist für uns das wichtigste, betont er immer wieder von neuem, dass selbst Menschen einer und derselben Rasse, eines und desselben Geschlechts und eines und desselben Alters in ihrer Körperbildung ganz voneinander verschieden sein können. In der ausführlichen und gewissenhaften Aufzählung all dieser Verschiedenheiten spricht sich Dürer's Sinn für die mannigfaltigen Erscheinungen der Natur in geradezu glänzender Weise aus. »Item in der Ungleichheit der Menschen ist Schan (Schönheit) und Ungestalt. Ein Theil haben grosse Haupt, die andern kleine. Eins Theils sind breit über die Schultern, die andern schmal. Etlich sind breit über die Hüft, gleich den Weibern, die andern schmal. Etlich haben ein langen Leib und kürze Bein, und wiederum (d. h. umgekehrt). Dergleichen Ding soll ein Idlicher Acht nehmen, nach dem er etwas machen will (d. h. diese Unterschiede soll jeder Maler beachten, je nach dem, was er gerade darzustellen hat). Item krumm und schlecht mag hiemit beigebrocht werden in den Beinen und Gliedern. Dann die Natur hat das Alles auf ihm (d. h. in der Natur kommt das alles vor). Aber wie schon dein Werk daraus würd, das gib ich dir zu treffen (d. h. wie du trotz dieser Verschiedenheiten der Natur oder vielleicht gerade durch sie dein Werk schön machst, das ist deine Sache) (247, 18). »Unterschied der Glied. Du magst auch an einem idlichem Bild seine Glieder lang oder kurz machen. Als erstlich das Haupt mach lang oder kurz, dick oder dünn, breit oder schmal, ein langen oder kurzen Leib, die Weichen, den Nabel hoch oder nieder stellen. Auch magst du die Scham und End der Arsbacken hoch oben lassen oder fast herabrucken. Desgleichen magst du die Schienbein lang oder kurz machen, lang oder kurz Händ und Füss. Du magst die Arm, Bein hinter dem Ellbogen oder vor dem Ellbogen lang oder kurz machen. Also magst du in allen Gliedern than und magst auch ein idlich Glied lang oder kurz, dick oder dünn, breit oder schmal machen, doch dass es menschlich beleib und nit unmüglich werd« (248, 19). »Daraus findt sich dann, dass Etlich gewinnen breit Schultern, dünn Weichen, schmal Hüft und diesem widerwärtig (d. h. umgekehrt). So gewinnen Etlich kurz Leib, lange Bein und aber dem Widersinns. So haben Etlich schlechte (gerade) Leib, Arm und Bein, die Andern krumme. Also kummt aus der Messung, dass die Natur aus der Gestalt des Menschen kunntlich wirdet. Und aus solchen obgemeldten Dingen kummt dann Ursach zu nehmen, wie man lieblich und hässlich Ding mög machen« (220, 25, vgl. 349, 5 und 25. 358, 7). Nicht nur die Proportionen des Körpers, sondern auch die Formen der Gesichter sind ganz verschieden. »Dann noch der Seiten zu sehen sind dreierle unterschiedlicher Angesich. Das erst sind schlechte ebne Angesicht, also dass die Stirn, Mund und Kinn ein aufrechte gerade Lini anrühren und nichts herfürgeht dann allein die Nasen. Item so haben Etlich ausgebogne Angesicht wie die Hasenköpf. Dann ihn ist die Höch des Haupts, Stirn und Kinn fast dohinten. Deshalb trifft die Nasen dest weiter hinfur . . . Item zum dritten, so haben etliche Menschen eingebogne Antlitz, das ist, so die Stirn und das Kinn fast hervoren leit, aber die Augen, Nasen und Mund leit tief im Antlitz . . . Item diese dreierlei Geschlecht der Antlitz sind unzahlbarlich zu verkehrn. Dorzu mag man brauchen flache oder scharpfe Gestalt der Angesicht. Dann es sind etliche Angesicht oben fast hervorn und unten dohinten, desgeleichen wiederum . . . Auch haben ihr Viel gross hocket uberhanget lang Nasen oder ganz kurz murret aufgeworfen dick und kolbet, die do bei den Augen tief hineingedruckt sind, oder sie sind hoch heraussen, der Stirn geleich. So haben Etlich tiefe kleine Äugle oder hohe grosse bolzete Augen. Etlich die thun ihr Augen eng auf wie ein Schwein, Etlich zerren sie zirkelweit rund auf. So haben Etlich hohe dicke kolbete weite Mäuler oder eingebissen dunn Lepsen, und geht etwan eim der öber Lebfsen für den unteren und wiederum. Und ist etwan einer dicker dann der ander. Etlicher hat ein langen Lepsen von der Nasen herab bis in Mund, der ander ein kurzen. So hat Mäncher ein lang dick gross Kinn, das do weit

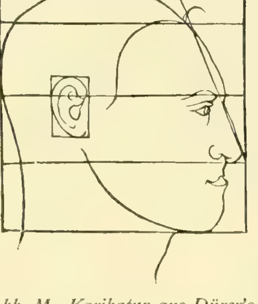


Abb. M. Karikatur aus Dürer's Proportionslehre.

herfürgeht, oder ein klein kurz abgeschliffen Kinn, das do hinten am Hals schier ansteht. Es sind auch etliche stafflete Angesicht, oben am weitesten hervoren, dornoch, je mehr unter sich, je mehr hinter sich. Also ist ihm auch zu than dem widerwärtig ... Item sunderlich zu reden im fürsichtigen Angesicht (d. h. dem Gesicht en face) will ich fur mich nehmen erstlich die Stirn. Die mag man an einer Seiten hoch, an der anderen nieder machen, an einem Theil hervoren, am andern dohinten lassen. Die Augbrauen mag man eins höher oder niedrer machen dann das ander, oder krumm. Also mag man ihm auch than mit den Augen, eins grösser dann das ander machen, van dickern oder dunnern Auglideren, oder ungleich. Sie sind auch zu stellen nohend oder weit unter die Augbrauen ... Dornoch ist fürzunehmen die Nasen. Diese mag kolbet oder spitzig gemacht werden, ecket oder rundlecht, oder oben breit und unten schmal und wiederum, hinten breit und voren schmal und wiederum. Oder grosse weite breite Naslöcher und dannocht die Nasen vorn spitzig lassen, oder kolbet machen oder kleine schmole und enge Naslöcher. Item der Mund ist gar mäncherlei Weis zu verkehrn. Item das Kinn mag spitzig oder kolbet, ganz oder gespalten gemacht werden" (243, 4, vgl. 210, 2. 211, 4. 211, 26. 213, 1. 370, 21). „Item ein jedlich gemacht Haupt ist zu verstellen und unkunntlich machen mit Haar oder bschorn, kraus oder schlecht (glatt), dick oder dünn, lang oder kurz, locket oder gestrählt, trucken oder nass. Also auch im Bart oder ohn Bart alle Ding wie im Haar gebraucht" (214, 7).

Allerdings hat Dürer dabei in erster Linie die Porträtmalerei im Auge (vgl. 213, 30. 245, 9), aber es ist schon bezeichnend für seine entschieden realistische Gesinnung, mit welcher Wonne er hier alle möglichen Hässlichkeiten und Asymmetrien beschreibt. Es ist bekannt, dass sowohl in seinem Proportionsbuch (Fol. P. 4 ff.) wie unter seinen Handzeichnungen (Lippmann 35. 185) sich Karikaturen von ausgeprägter Hässlichkeit befinden, die an die bekannten Zeichnungen Lionardo's erinnern (vgl. Abb. M). Und er betrachtet diese Abnormitäten durchaus nicht als Spielereien oder theoretische Konstruktionen, sondern sah es geradezu als eine Hauptaufgabe des Malers an, alle diese individuellen Verschiedenheiten in seinen Werken anzuwenden. „Es ist auch kein Wunder, dass ein künstlicher Meister mancherlei Unterschieden betracht, die er kunnt machen, so er Zeit genug hätt, deshalb er viel muss lassen anstehn. Dann der Unterschied sind unzählig viel in des Menschen Gmüt, das do zu machen wär. Dorum wenns müglich wär, dass ein Mensch tausend Johr lebet in seinen van Gott gegebnen Kräften, der in dieser Künst wohl gelehrt wär und van Natur dorzu geneigt, der würd alle Tag viel neuer Gestalt der Menschen und andrer Ding auszugiessen haben, der man vor nit gesehen noch ein andrer gedocht hat. Dorum gibt Gott einem Künstner in sölchen Dingen viel Gewalts" (356, 10. 218, 10).

(Fortsetzung folgt.)





Abb. 1. Niccolò Fiorentino, Medaille der Giovanna Tornabuoni.

EIN PORTRÄT DER GIOVANNA TORNABUONI VON DOMENICO GHIRLANDAIO

VON *ULRICH THIEME*

DURCH die im Februar dieses Jahres erfolgte Entdeckung seiner Fresken in der Kirche Ognissanti in Florenz steht Domenico Ghirlandaio augenblicklich im Vordergrunde des kunstgeschichtlichen Interesses. Während diese Fresken aber der Frühzeit des Meisters angehören, ja nach Vasari sogar als seine ersten Arbeiten zu betrachten sind, wollen wir heute ein Tafelgemälde Ghirlandaio's in Wort und Bild vorführen, das uns den liebenswürdigen Florentiner Maler in voller künstlerischer Reife, auf dem Höhepunkte seines Schaffens zeigt. Es ist das Porträt der Giovanna Tornabuoni, von dem wir eine nach dem Originale gefertigte Heliogravüre diesem Hefte als Kunstbeilage beifügen. Das Bild[1]) ist, nach der darauf befindlichen Datirung, 1488, wahrscheinlich im Auftrage der Tornabuoni selbst gemalt, gelangte nach dem Aussterben dieser berühmten Florentiner Aristokratenfamilie durch Erbschaft in den Besitz der Pandolfini, in deren Haus in der Via San Gallo in Florenz es noch im Anfange unseres Jahrhunderts zu sehen war, wurde bald darauf nach England verkauft und war später dort in der Collection Henry Willett in Brighton. 1878 war es in der Royal Academy und dann durch mehrere Jahre in der National Gallery aus-

1) Die zu dieser Studie hauptsächlich benutzte Litteratur ist: *Cicognara*, Storia della scultura. Vol. I. libr. III. cap. V. p. 411. — *Frances Sitwell,* Types of beauty in renaissance and modern painting. The Art Journal. N. S. 1889. p. 5. — *Enrico Ridolfi,* Giovanna Tornabuoni e Ginevra dei Benci sul coro di Santa Maria Novella in Firenze. Archivio storico italiano. S. V. t. 6. 1890. p. 425 ff. — *Ernst Steinmann*, Ghirlandaio (Knackfuss' Künstlermonographien XXV). 1897. — *Maurice Paléologue,* Le Portrait de Giovanna Tornabuoni par Domenico Ghirlandaio. Gazette des Beaux-Arts. 3. pér. XVIII. p. 493.



Abb. 2. Armand Mathey-Doret, Giovanna Tornabuoni nach dem Porträt des Domenico Ghirlandaio.

gestellt, bis es endlich vor kurzem durch die Hand des bekannten Pariser Kunsthändlers Charles Sedelmeyer, in die Sammlung Rodolphe Kann in Paris kam — wohl eine der bedeutendsten Privatsammlungen unserer Zeit —, zu deren Hauptzierden das hervorragende Bild augenblicklich gehört. Charles Sedelmeyer liess, als das Porträt sich noch in seinem Besitze befand,[1]) durch den bekannten Pariser Radirer Armand Mathey-Doret eine Reproduktion ausführen, von der wir auf Seite 193 eine Abbildung geben (Abb. 2).[2]) Armand Mathey-Doret (geb. 1854 in Besançon, ein Schüler Lehmann's und Waltner's) hat sich durch die Wiedergabe dieses herrlichen Porträts Ghirlandaio's als Künstler ersten Ranges erwiesen. Nicht nur in der technischen Ausführung und der sorgfältigen Wiedergabe des kleinsten Details, sondern auch in der ganzen Auffassung ist es ihm gelungen, dem Originale gerecht zu werden. Die anmutige, fesselnde Erscheinung der berühmten Florentiner Schönheit tritt uns in dieser Reproduktion in vollster Lebenswahrheit entgegen, so dass wir nicht anstehen, Armand Mathey-Doret's Arbeit dem Besten anzureihen, was in neuerer Zeit auf dem Gebiete des reproduzirenden Kupferstiches geleistet worden ist. Interessant und lehrreich ist es, diese hervorragende Reproduktion des Porträts Ghirlandaio's vom Ende unseres Jahrhunderts mit einer anderen vom Anfang desselben zu vergleichen, die wir in Abbildung 3 wiedergeben. Es ist ein Stich des Niccolò Palmerini (1780—1848), eines Schülers des Raphael Morghen, den derselbe nach einer Zeichnung des Pietro Ermini fertigte, als sich das Original noch in der Casa Pandolfini befand.[3]) Ich weiss nicht, ob dem Zeichner oder dem Stecher die Schuld beizumessen ist, aber jedenfalls haben diese Künstler dem Originalbilde arg mitgespielt. Die eigentümliche Anmut der schlanken, rassigen, aristokratischen Florentinerin aus dem 15. Jahrhundert ist unter ihren Händen vollständig verloren gegangen. Aber auch sonst hat sich Palmerini noch alle möglichen Freiheiten gestattet. Er wählte einen einfachen Hintergrund und gab der Dargestellten in die plumpe, missgestaltete Hand ein Buch, um sie als Donna Laura, die Geliebte des Petrarca, glaubhaft zu machen, unter deren Namen das Porträt damals noch ging.[1]) —

Die beigefügten Reproduktionen entheben mich der Pflicht, eine ausführliche Beschreibung des Porträts Ghirlandaio's zu geben, das auf einer Holztafel in der Grösse von 0,735 × 0,357 m gemalt ist. Ergänzend sei nur erwähnt, dass die Haare aschblond, die Augen blau sind und dass das Gewand aus einem karmoisinroten Seidenkleide mit gelbem brokatenen Überwurf besteht. Seltsam ist die Korallenschnur, welche, nur zum Teil sichtbar, rechts oben an der Wand hängt. Ob sie irgend eine besondere Bedeutung beansprucht, vermag ich nicht zu sagen. Wir besitzen mehrere Profilporträts solcher langhalsiger Damen aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts — einige sind von Botticelli's Hand —, aber alle diese übertrifft Giovanna Tornabuoni an Anmut und Liebreiz. Der lange, für unseren Geschmack vielleicht zu lange Hals muss damals in Florenz übrigens als eine besondere Schönheit angesehen worden sein, da die Künstler dieser Zeit ihn stets auffällig betonen und auch die Kleidung ihn geflissentlich hervorzuheben scheint. Jedenfalls bildet er bei unserem Porträt gerade in dieser Form in harmonischster Weise die Verbindung des schlanken Körpers mit dem zierlichen Kopf, und Palmerini's Stich zeigt, wie unorganisch ein Versuch, die Natur zu verbessern, wirkt.

Dass wir es hier mit einem Werke des Domenico Ghirlandaio, und zwar aus seiner besten und reifsten Zeit, zu thun haben, unterliegt keinem Zweifel. Die wenigen Schriftsteller, welche das Bild nennen, sind darüber, ebenso wie über die dargestellte Persönlichkeit, auch immer einig gewesen. Seltsamerweise ist dieses Porträt der Giovanna Tornabuoni weder Vasari noch irgend einem anderen Kunstschriftsteller des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bekannt, obgleich es sich durchaus nicht an einem abgelegenen oder schwer zugänglichen Orte befand. Zuerst führt es Cicognara an, der das Gemälde noch in der Casa Pandolfini im Anfange unseres Jahrhunderts sah.[2]) Er erklärt, dass alle Kenner dasselbe für ein Werk des Domenico Ghirlandaio hielten und giebt als äusseren Beweis hierfür an, dass das Bild im Besitze der Pandolfini sei, die nachweislich die Tornabuoni beerbt hätten. Es stamme also wohl von den Tornabuoni selbst, und dann sei es auch gewiss von Ghirlandaio's Hand, denn dieser wäre der Hof-

1) Vgl. Illustrated Catalogue of the third series of 100 paintings by old masters, being a portion of the Sedelmeyer Gallery. Paris 1896. Nr. 70.

2) Die Radirung ist erst kürzlich im Verlage von Charles Sedelmeyer in Paris (Rue de la Rochefoucauld 6) erschienen. Es wurden nur 300 signirte Drucke, Bildgrösse 0,515 × 0,325 m, auf Pergament und Japanpapier à 130 Frks. hergestellt.

3) Die Unterschrift des Blattes lautet: Pietro Ermini disegnò. Niccolo Palmerini incise. Raffaello Morghen diresse. Madonna Laura. All' Ornatissimo Signore Antonio Longo. Arciprete della Metropolitana Fiorentina. In segno di sincera ed affettuosa stima Niccolo Palmerini D. D. — Unsere Reproduktion des Stiches ist nach einem Exemplar aus dem Kupferstichkabinett in Berlin hergestellt.

1) Es ist natürlich auch zeitlich ein Ding der Unmöglichkeit, dass das 1488 datirte Porträt die bereits 1348 gestorbene Laura darstellt!

2) Cicognara (a. a. O.) begeht übrigens bei der Beschreibung des Bildes einen argen Irrtum. Er schildert das Beiwerk im Hintergrunde u. s. w. ganz richtig, wie das Original es aufweist, giebt aber an, dass Giovanna Tornabuoni ein Buch in der linken Hand halte — eine Abweichung, die Palmerini's Stich zeigt, durch den er sich irre leiten liess.



Abb. 3. Niccolò Palmerini, Giovanna Tornabuoni nach Domenico Ghirlandaio's Porträt. Kupferstich.

maler der Tornabuoni und gerade 1488 in deren Auftrag mit der Ausmalung der Chorkapelle von Santa Maria Novella beschäftigt gewesen. Frances Sitwell und Enrico Ridolfi in seiner ausgezeichneten Studie über die Chorfresken in Santa Maria Novella, die ich besonders benutzt habe, sowie Maurice Paléologue stellen ebenfalls Domenico Ghirlandaio ganz unzweifelhaft als den Meister des Porträts hin, und besonders der letztere giebt hierfür eine so eingehende stilkritische Begründung, dass ich in dieser Beziehung auf seine Ausführungen verweisen kann.

Dass aber auf dem Porträt wirklich Giovanna Tornabuoni dargestellt ist, ergiebt sich aus der Übereinstimmung mit den authentischen Porträts, die uns von dieser erhalten sind, den Medaillen. Es giebt deren zwei mit verschiedenen Rückseiten, aber identischen Vorderseiten, welche ebenso wie das Gegenstück, die Medaille ihres Mannes Lorenzo Tornabuoni, neuerdings dem Niccolò Fiorentino zugeschrieben werden.[1])

Die Vorderseite, die wir in Abbildung 1 reproduziren, zeigt uns das Brustbild einer jungen Frau nach rechts gerichtet und die Umschrift: IOANNA · ALBIZA · VXOR · LAVRENTII · DE · TORNABONIS. Trotzdem das Porträt der Medaille im Gegensinne des Tafelbildes gehalten ist, und trotzdem man die naturgemäss sich ergebende Verschiedenheit bei der Wiedergabe ein und derselben Persönlichkeit durch die Malerei und durch die Plastik wohl in Betracht ziehen muss, zeigt ein Vergleich der Medaille nud des Gemäldes auf den ersten Blick, dass auf beiden dieselbe Persönlichkeit dargestellt ist. Wir finden dieselbe Kopfbildung, dasselbe feine Profil, denselben langen edelgeformten Hals, dieselbe etwas bizarre Frisur, die auf der Medaille nur das Ohr freilässt. Ja die Übereinstimung des gemalten und modellirten Porträts ist sogar so gross, dass man ohne weiteres annehmen kann, dass auch die Medaille um das Jahr 1488 entstanden sein muss. Und das ist, wie wir aus den Lebensverhältnissen der Giovanna Tornabuoni, nachweisen können, in der That auch der Fall.

Giovanna di Maso degli Albizi wurde am 18. Dezember 1468 in Florenz geboren. Sie entstammte einer alten hochberühmten Familie, welche fast zwei Jahrhunderte lang an der Spitze der Florentiner Aristokratie gestanden hatte und von der einzelne Mitglieder mehrmals, z. B. nach dem Aufstande der Ciompi, 1378, und bei der Verschwörung gegen Cosimo Medici, 1433, eine bedeutende politische Rolle gespielt hatten. 1486 heiratete Giovanna den mit ihr gleichaltrigen Lorenzo Tornabuoni, den Sohn des Giovanni Tornabuoni und der Francesca di Luca Pitti, der nicht nur einer der vornehmsten und reichsten Familien seiner Vaterstadt angehörte, sondern auch — zusammen mit seinem Vetter Piero de' Medici von dem hochberühmten Humanisten Angelus Politianus erzogen — durch seine Bildung in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung unter seinen Zeitgenossen eine hervorragende Stellung einnahm. Durch die Vermählung der Giovanna Albiza mit dem Mitgliede eines den Medici eng verwandten Zweiges der Tornabuoni[1]) wurde der langjährige Zwist der Albizi und Medici ausgeglichen, so dass dieser Verbindung auch eine politische Bedeutung nicht abzusprechen ist. Man erzählt, dass Lorenzo Medici bei der Verlobung seine Hand im Spiel gehabt habe, doch brauchen wir deshalb nicht anzunehmen, dass sie nur ein politischer Schachzug war, denn die alten Chronisten melden auch, dass die jungen Ehegatten in inniger Liebe einander zugethan waren. Aber dass ganz Florenz an der Hochzeitsfeier, die am 15. Juni 1486 mit aussergewöhnlicher Pracht und grossem Aufwande abgehalten wurde, teilnahm, ist

1) Angeführt bei Armand, Friedländer, Heiss.

1) Die Mutter des Lorenzo Medici il Magnifico, Lucrezia Tornabuoni, bekannt auch als Dichterin, war die Schwester des Giovanni Tornabuoni, des Vaters des Lorenzo Tornabuoni.

ein Beweis dafür, dass der Verbindung der beiden mächtigen Familien und der dadurch erfolgten Aussöhnung der Albizi und Medici eine aussergewöhnliche Bedeutung beigemessen wurde und dass sie allseitig mit Freuden begrüsst wurde. Der Chronist Ammirato[1]) giebt uns eine Schilderung des Festes. Er erzählt, dass hundert vornehme junge Florentinerinnen der schönen Braut folgten und dass der Vermählungsfeier im Dome nicht nur die ganze Aristokratie von Florenz, sondern auch der Graf Tendiglia, der Gesandte des spanischen Königs am päpstlichen Hofe, mit zahlreichen fremden Kavalieren beiwohnte. Giovanni Tornabuoni, der Vater des Bräutigams, hatte auf der heutigen Piazza Antinori, in unmittelbarer Nähe seines stolzen von Michelozzo erbauten Palazzo,[2]) ein gewaltiges Podium errichten lassen, auf welchem ebenso wie in den prächtigen Sälen des Palastes bis tief in die Nacht hinein getanzt und gejubelt wurde. Auch das Volk wurde von Giovanni Tornabuoni und dem Vater der Braut reich bewirtet und ergötzte sich an den dargebotenen Schauspielen — kurz es war ein Fest, wie es selbst in dem lebenslustigen, prachtliebenden Florenz nur selten gefeiert wurde. Wer hätte damals gedacht, dass das Glück des jungen Paares, dem Macht, Reichtum, Schönheit und Liebe in so hohem Masse beschieden waren, nur von kurzer Dauer sein sollte! Ammirato schliesst die Schilderung der Hochzeit mit der wehmütigen Betrachtung, „dass Glück und Unglück nahe beieinander wohnen, denn Giovanna Tornabuoni starb bei der Geburt eines Kindes und wurde mit grossem Gepränge in Santa Maria Novella begraben. Dem alten Vater und dem jungen Gatten blieb nur die schöne aber traurige Erinnerung an ihren vortrefflichen Charakter und ihre hervorragende Schönheit“. Über das Todesjahr sind wir durch diese Angabe zwar nicht genau unterrichtet, doch können wir dasselbe wenigstens ungefähr bestimmen. Ridolfi giebt an, dass im libro dei morti von 1457 bis 1561, unter dem Jahre 1488 zu lesen ist: „die Frau des Lorenzo Tornabuoui wurde in Santa Maria Novella beerdigt“, doch kann sich, wie Ridolfi hinzufügt, diese Angabe auch auf die Frau eines anderen Lorenzo Tornabuoni beziehen, den es nachweislich zu dieser Zeit in Florenz gegeben hat,[1]) und um so mehr wird das der Fall sein, da wir von Litta[2]) wissen, dass Giovanna Tornabuoni ihrem Gatten drei Kinder schenkte, Giovanna, Giovanni und Leonardo, demnach wohl nicht bereits im zweiten Jahre nach der Hochzeit gestorben sein wird. 1494 ging der Witwer Lorenzo Tornabuoni eine zweite Ehe mit Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi ein,[3]) in diesem Jahre muss also Giovanna ganz sicher tot gewesen sein, doch glaube ich weiter unten[4]) den Beweis erbringen zu können, dass sie bereits 1490 im Grabe ruhte. Giovanna Tornabuoni starb also im jugendlichen Alter von ungefähr 21 Jahren nach dreijähriger Ehe, „trotzdem glücklich, wie Villari[5]) sagt, da der Tod sie hinderte nach zehn Jahren das jugendliche Haupt des geliebten Gatten unter dem Beile des Henkers fallen zu sehen,[6]) der den Versuch, seinem Freunde und Verwandten Piero de' Medici in Florenz die Herr-

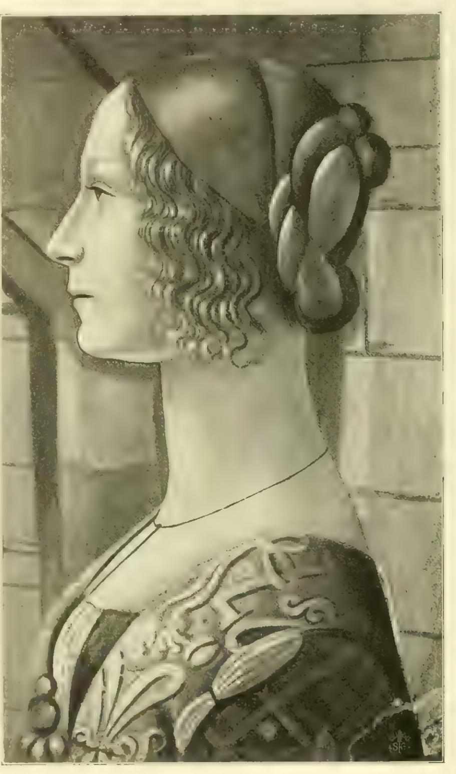


Abb. 4. Domenico Ghirlandaio's Porträt der Giovanna Tornabuoni auf dem Fresko der Heimsuchung in St. Maria Novella.

1) Scipione Ammirato, Delle famiglie nobili fiorentine. 1615.

2) In der Via Tornabuoni. Heute Palazzo Corsi genannt und 1840 restaurirt.

1) Urkundlich wird gemeldet, dass Dianora, die Tochter des Lorenzo Tornabuoni, 1481 den Niccolò di Niccolà Capponi heiratete.

2) Famiglie celebri d'Italia. Fasc. 36.

3) s. Ridolfi a. a. O. Litta a. a. O. weiss nichts von einer zweiten Vermählung des Lorenzo Tornabuoni.

4) Vgl. S. 198.

5) Storia di Girolamo Savonarola. Vol. II.

6) Am 21. August 1497 wurde Lorenzo Tornabuoni hingerichtet.



Abb. 5. Unbekannter Meister des 15. Jahrhunderts, Porträt der Giovanna Tornabuoni. Terrakottabüste, Sammlung Gustave Dreyfus, Paris.

schaft zu verschaffen, mit dem Leben bezahlen musste". Von den Kindern Giovanna's pflanzte nur das jüngste, Leonardo, das Geschlecht der Tornabuoni fort, das mit dessen Urenkel Gianluigi, welcher in Frankreich starb, wohin sein Vater Giovanni im Gefolge der Katharina von Medici gezogen war, erlosch.

Giovanna Tornabuoni hat trotz ihres kurzen Lebens in Florenz und ganz besonders am glänzenden Hofe des Lorenzo de' Medici il Magnifico eine bedeutende Rolle gespielt, von der uns M. Paléologue ein anschauliches Bild entwirft. Er schildert uns, dass Giovanna nicht nur durch ihre Schönheit, sondern auch durch ihre vortrefflichen Charaktereigenschaften, ihre natürliche Anmut und ungesuchte Einfachheit, durch gute Erziehung und umfassende Bildung unter all den geistig hochbedeutenden Frauen ihrer Zeit hervorragte, dass sie sich am leichtlebigen und leichtsinnigen Hofe der Medici ihre Sittenreinheit bewahrte, und geradezu als ein Muster des Geschmackes und der feinen gesellschaftlichen Formen hingestellt wurde. Ein Lob, das ganz besondere Bedeutung gewinnt, wenn man erwägt, dass wir es mit einer Zeit zu thun haben, in welcher der auf das feinste ausgebildete gesellige Verkehr nicht nur äusseren Schliff und gewandtes Benehmen erforderte, sondern an die geistigen Eigenschaften und die Bildung grosse Ansprüche stellte. Die vornehmen Damen waren damals nicht nur eifrige Schützerinnen und Fördererinnen der Kunst und Wissenschaft, sondern meist auch gründliche Kennerinnen derselben und als solche wohl berechtigt und befähigt, an den gelehrten und geistvollen Gesprächen und Unterhaltungen der hochgebildeten Männer ihrer Zeit thätig Anteil zu nehmen! Ghirlandaio's Porträt giebt uns aber nicht nur den besten Begriff von den glänzenden äusseren Eigenschaften Giovanna Tornabuoni's, ihrer stolzen und zugleich anmutigen Schönheit, sondern ist zugleich auch ein beredtes Zeugnis ihrer hohen geistigen Begabung und ihres vortrefflichen Charakters, sowie der Wertschätzung, die die Zeitgenossen ihr auch in dieser Hinsicht zu teil werden liessen. Das lehrt uns der Vers auf dem kleinen Täfelchen, das die Datirung enthält:

Ars utinam mores animumque effingere posses!
Pulchrior in terris nulla tabella foret!
Könntest Du, hehre Kunst, Verstand auch und Tugenden schildern!
Herrlicher wäre kein Bild dann auf der Erde als dies!

Wir besitzen noch ein zweites Porträt der Giovanna Tornabuoni von Ghirlandaio's Hand und zwar in ganzer Figur. Dasselbe befindet sich auf des Meisters herrlichem Fresko der Heimsuchung Mariä in dem Chor von Santa Maria Novella in Florenz, in dem Cyklus der Darstellungen aus dem Leben Johannes des Täufers an der Ostwand der Chorkapelle, welche im Auftrage des Giovanni Tornabuoni von Domenico Ghirlandaio ausgemalt wurde, das vorletzte Bild unten links. Hier sehen wir rechts hinter der heiligen Elisabeth mit ihren beiden Begleiterinnen eine Gruppe von drei Frauen, welche unbedingt porträtähnliche Züge tragen. Die vorderste von ihnen ist unverkennbar Giovanna Tornabuoni. Das Porträt stimmt mit dem Tafelbilde aus der Casa Pandolfini nicht nur in den Gesichtszügen und der Haartracht, Kostüm und Halsschmuck (vgl. Abb. 4), sondern auch in der Stellung des Körpers und der Hände, die auf beiden Porträts ein Tuch halten, so genau überein, dass man zu der Überzeugung kommen muss, dass das eine Porträt eine Wiederholung des anderen ist.[1]) Ridolfi nimmt an,

1) Vasari berichtet, dass Ghirlandaio auf der Heimsuchung Mariä die „Ginevra dei Benci, damals ein wunderschönes Mädchen" dargestellt habe. Infolgedessen glaubte man, dass diese erste Figur dieselbe sei und Jahrhunderte lang, und auch heute noch in den meisten Führern von Florenz, wird sie Ginevra dei Benci genannt. Frances Sitwell erkannte zuerst die Übereinstimmung mit dem Porträt der Giovanna Tornabuoni, und Enrico Ridolfi gebührt das Verdienst den Nachweis erbracht zu haben, dass Ginevra dei Benci nicht dargestellt sein kann, da sie bereits 1473 im Jahre ihrer Vermählung mit Luigi di Bernardo Niccolini gestorben ist. Er hat auch die Angabe Rosini's (Storia della pittura t. III. cap. VII. p. 142), dass auch Lionardo da Vinci

dass das Tafelbild früher gemalt sei als das Fresko. Mit Recht. Man sieht das schon aus dem an und für sich geringfügigen Umstande, dass auf dem letzteren die Fingerringe fehlen, welche Giovanna auf dem Porträt aus der Casa Pandolfini trägt. Aber wir haben noch sicherere Anhaltspunkte dafür. Das Tafelbild ist 1488 datirt. Die Kapelle in Santa Maria Novella wurde am 22. November 1490 nach Vollendung der 1486 begonnenen Fresken eingeweiht. Das Fresko der Heimsuchung ist, wie erwähnt, das vorletzte Bild unten links, das daneben befindliche letzte, das Opfer des Zacharias darstellend, ist 1490 datirt, wir gehen also wohl nicht fehl, wenn wir annehmen, dass auch die Heimsuchung erst in diesem Jahre vollendet ist, da aus technischen und praktischen Gründen der Meister gewiss in der Reihenfolge von oben nach unten die einzelnen Scenen gemalt hat. Das Tafelbild aus der Casa Pandolfini ist also als das Original, das Fresko als eine Wiederholung desselben anzusehen. Aus der flotten und sicheren Pinselführung, die das Freskoporträt zeigt, und aus dem hervorragenden Platze, dicht vor den Augen des Beschauers, den die Heimsuchung an der Wand der Chorkapelle einnimmt, kann man schliessen, dass diese Scene eine durchaus eigenhändige Arbeit Ghirlandaio's ist und ihre Ausführung nicht etwa Schülerhänden überlassen blieb, deren sich Ghirlandaio selbstverständlich bei dem gewaltigen Werke, das innerhalb von vier Jahren vollendet wurde, bedient hat.[1])

Dass aber Ghirlandaio in dem Porträt auf der Heimsuchung das bereits zwei Jahre vorher entstandene Tafelbild benutzt hat, möchte ich dadurch erklären, dass Giovanna Tornabuoni inzwischen gestorben war. Ghirlandaio sah sich dadurch gezwungen, auf ein Porträt aus früheren Jahren zurückzugreifen, und behielt auch dasselbe Kostüm und denselben Schmuck bei, ja wiederholte alles bis in das kleinste Detail, um die Verstorbene, die bei Lebzeiten so viel Liebe und Verehrung genossen hatte, recht lebendig und möglichst so, wie sie allen noch in der Erinnerung vor Augen stand, auch auf dem monumentalen Freskogemälde zu verewigen.

die Ginevra dei Benci gemalt habe, dahin richtig gestellt, dass es sich hier ebenfalls um ein Porträt der Giovanna Tornabuoni handele, und zwar um ein zweifelhaftes Bild aus späterer Zeit, das sich früher ebenfalls in der Casa Pandolfini befand und später in Rosini's Besitz war. Nach Rosini's Tod kaufte es Carrand, mit dessen Vermächtnis es dann in das Museo nazionale in Florenz kam. Da dieses Porträt nicht aus der Zeit der Giovanna stammt, sondern nach Ridolfi eine spätere Arbeit ist, so brauchen wir es hier nicht zu berücksichtigen.

1) Einige wie der Bruder David Ghirlandaio und Mainardi werden ja auch in dem Kontrakte, den Domenico Ghirlandaio mit Giovanni Tornabuoni abschloss, namentlich erwähnt.

M. Paléologue hat in dem bereits erwähnten Artikel in der Gazette des Beaux-Arts die Terrakottabüste eines unbekannten Florentiner Künstlers aus dem 15. Jahrhundert als Porträt der Giovanna Tornabuoni veröffentlicht. Wir geben von dieser meisterhaft behandelten Arbeit, die sich in der Sammlung Gustave Dreyfus in Paris befindet, eine Abbildung in Seitenansicht (Abb. 5), um den Vergleich mit den anderen unzweifelhaft echten Profilporträts der Giovanna Tornabuoni zu erleichtern. Die Ähnlichkeit ist in vielen Punkten auffallend, jedoch nicht voll überzeugend. Eine grosse Übereinstimmung sehe ich vor allem in der Bildung des Schädels, der Stirn, der unteren Gesichtspartie, sowie der Form des Halses, dagegen ist auf der Büste die Nase bedeutend grösser und an der Wurzel vorspringender und auch die Haartracht ist verändert. Betonen wir aber wiederum die sich ergebende Verschiedenheit bei der Wiedergabe derselben Person durch die Malerei und die Plastik und ziehen wir in Betracht, dass die auf der Büste dargestellte Persönlichkeit ganz entschieden einen weicheren, unfertigeren, mädchenhafteren Eindruck macht, als die anderen Bildnisse der Giovanna Tornabuoni aus der Zeit um 1488 zeigen, so lässt sich die Behauptung, dass wir auch in der Büste ein Porträt der Giovanna zu erblicken haben, recht wohl aufrecht erhalten, nur ist es eben ein Porträt aus früheren Jahren, etwa 1483 oder 1484, als sie noch Giovanna Albiza hiess.

Wie steht es nun aber mit dem angeblichen Porträt der Giovanna Tornabuoni auf einem der beiden Freskobilder Botticelli's im Louvre! Dieselben wurden 1873 von Dr. Lemmi in seiner Villa bei Fiesole entdeckt und befinden sich seit 1881 in Paris.[1])

Sie stellen die Einführung eines jungen Mannes in das Reich der freien Künste und die Begrüssung einer jungen Dame durch vier die Kardinaltugenden verkörpernde Frauen dar. In den beiden Personen dieser Fresken in Zeittracht, dem jungen Mann und der jungen Frau, hat man nun Lorenzo und Giovanna Tornabuoni erkennen wollen und hat aus dem Alter der Dargestellten sowie dem Vorwurf der Gemälde geschlossen, dass dieselben 1486, zur Feier der Hochzeit von Botticelli gemalt worden seien, zumal da erwiesen ist, dass die Villa Lemmi 1469—1541 im Besitze der Familie Tornabuoni war. Wir wollen uns zunächst mit dem angeblichen Porträt der Giovanna Tornabuoni beschäftigen, das wir in Abbildung 6 wiedergeben. Cosimo Conti[2]) glaubte zuerst auf Grund eines Vergleiches mit der Medaille des Niccolò Fiorentino (vgl. Abb. 1) in der auf Botticelli's Fresko dargestellten jungen Frau die Giovanna Tornabuoni

1) Abgebildet bei E. Steinmann: Biographie Botticelli's Abb. 70 u. 71. (Knackfuss' Künstlermonographien Nr. XXIV.)

2) L'Art 1881 und 1882.



Abb. 6. Sandro Botticelli, Junge Frau aus dem Fresko der Villa Lemmi. Paris, Louvre.

zu erkennen, ihm schliesst sich Ephrussi [1]) an. Frances Sitwell [2]) ist nicht sicher, dass die junge Frau Giovanna sei, Enrico Ridolfi, [3]) Heiss, [4]) Ulmann, [5]) Steinmann [6]) und M. Paléologue [7]) sind jedoch alle davon fest überzeugt. Ich möchte hier nicht näher auf die Gründe eingehen, die dafür vorgebracht worden sind, dass Giovanna Tornabuoni auf Botticelli's Fresko dargestellt sei, denn der Beweis, dass dies der Fall nicht ist und nicht sein kann, ist so einfach zu führen, dass es gar keiner längeren Erörterungen oder Widerlegung der verschiedenen Meinungen bedarf.

Ephrussi machte die Entdeckung, dass die sogenannte Giovanna Tornabuoni des Botticelli'schen Freskos aus der Villa Lemmi sich auch auf Ghirlandaio's Fresko der Heimsuchung in Santa Maria Novella befindet. Es ist dies die Frau, die, nur in halber Figur sichtbar, in der von uns oben erwähnten Gruppe der drei Frauen rechts an zweiter Stelle steht. Wir bilden sie in Abbildung 7 ab, und ein Vergleich mit Abbildung 6 lehrt, dass Ephrussi recht hat. Die Ähnlichkeit ist voll überzeugend, und die Übereinstimmung der Haltung des Kopfes, des Halsschmuckes, der Haartracht und des fast gleich gelegten Kopftuches — nur die Stellung der Arme und Hände ist verschieden — lässt uns sogar schliessen, dass der eine Künstler das Porträt der Komposition des anderen entnommen hat. Da nun aber unzweifelhaft nachgewiesen ist, [1]) dass Giovanna Tornabuoni nicht die zweite, sondern die erste Figur dieser Gruppe auf Ghirlandaio's Heimsuchung ist, so muss die andere Figur, eben die dahinterstehende junge Frau, und dieselbe junge Dame auf Botticelli's Fresko jemand anderes darstellen! Wer dies ist, vermag ich nicht anzugeben, aber sicher ist, dass Giovanna Tornabuoni auf Botticelli's Fresko nicht dargestellt sein kann.

Dass aber der in das Reich der Künste eingeführte junge Mann auf dem Gegenstück, dem zweiten Fresko im Louvre, trotzdem Lorenzo Tornabuoni ist, scheint mir nach einem Vergleich mit der Medaille desselben von Niccolò Fiorentino's Hand [2]) doch recht

1) Gazette des Beaux-Arts. 2. pér. XXV. 1882.
2) a. a. O. 1889.
3) a. a. O. 1890.
4) Les médailleurs de la Renaissance. I. 1891.
5) Sandro Botticelli. 1893.
6) Botticelli und Ghirlandaio. (Knackfuss' Künstlermonographien. XXIV und XXV. 1897.)
7) a. a. O. 1897.

1) Vgl. Seite 197.
2) Abgebildet bei Heiss a. a. O. Tafel VII.



Abb. 7. Domenico Ghirlandaio, Junge Frau aus dem Fresko der Heimsuchung in St. Maria Novella.

wohl möglich, obgleich nicht zu leugnen ist, dass die geringen äusseren Anhaltspunkte, welche die gleiche Haartracht, die bartlosen Gesichter und die gleiche Kleidung der Männer dieser Zeit bieten, das Zurückführen verschiedener Porträts auf dieselbe Persönlichkeit sehr erschweren und dass sich bei solchen Vergleichungen meist nur ein ähnlicher Typus feststellen lässt. Dieser ist aber auf der Medaille und in Botticelli's Porträt in hohem Masse vorhanden, ja meiner Meinung nach stimmt die Medaille mehr mit dem jungen Mann auf Botticelli's Fresko überein — besonders auffällig ist die Ähnlichkeit der Nase und der unteren Kopfpartie —, als mit dem allgemein anerkannten und durch eine Notiz bei Follini [1]) beglaubigten Porträt Lorenzo Tornabuoni's [2]) auf Ghirlandaio's Fresko „die Vertreibung Joachims aus dem Tempel“ in Santa Maria Novella, doch müssen wir dabei berücksichtigen, dass die zuerst genannten Porträts, die Medaille und der junge Mann auf Botticelli's Fresko, beide im strengen Profil gehalten sind, wodurch die Ähnlichkeit besser hervortritt, während auf Ghirlandaio's Darstellung Lorenzo Tornabuoni mehr dem Beschauer den Kopf zuwendet. Halten wir daran fest, dass Lorenzo Tornabuoni auf Botticelli's Fresko dargestellt ist, so muss das Gemälde vor Lorenzo's Hochzeit, also vor dem Jahre 1486 entstanden sein, da doch sonst unbedingt auf dem Gegenstück Giovanna Albiza sich befände. Der Gedanke aber, dass die Fresken der Villa Lemmi erst 1494 zur Feier der zweiten Hochzeit des Lorenzo mit Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi von Botticelli gemalt worden seien, ist unbedingt zurückzuweisen, einmal weil Lorenzo 1494 unbedingt älter war, als der auf dem Fresko dargestellte junge Mann, hauptsächlich aber, weil die junge Dame, die wir auf dem zweiten Fresko sehen, bereits 1490 von Ghirlandaio in der Heimsuchung abgebildet wurde, also zu einer Zeit, wo die Ginevra di Bongiani Gianfigliazzi zu den Tornabuoni noch gar keine Beziehungen hatte. In der zweiten Hälfte des Jahres 1483 kehrte Botticelli aus Rom zurück. Im Anfange des Jahres 1486 erfolgte vielleicht Lorenzo's Verlobung, es bleiben somit die Jahre 1484 und 1485 für die Entstehung der Fresken des Louvre übrig. Dazu passt ganz gut die Angabe Conti's, [3]) dass in demselben Raume der Villa Lemmi noch ein drittes Freskobild aufgefunden worden ist, ein alter Mann mit einem kleinen Kinde, Knabe oder Mädchen liess sich nicht mehr feststellen. In diesen könnten wir, wie auch Conti vermutet, uns Lorenzo's Vaters Giovanni mit seiner kleinen Tochter Ludovica dargestellt denken, welche 1884 acht Jahre alt war, während Lorenzo damals sechzehn Jahre zählte. [1]) Wer aber dann die junge Dame auf dem zweiten Fresko ist, kann man nicht feststellen. Sollte Giovanni Tornabuoni noch eine zweite Tochter ausser der kleinen Ludovica, die hier natürlich nicht dargestellt sein kann, gehabt haben, oder ist auf dem Fresko der ältere Sohn des Giovanni, Antonio Tornabuoni, den Litta allein aufführt, mit seiner Frau dargestellt? [2]) Dann liesse sich die Ähnlichkeit des Lorenzo Tornabuoni auf der Medaille mit dem Bruder Antonio auf Botticelli's Fresko als Familienähnlichkeit, sowie eine zweite Darstellung der Frau desselben auf Ghirlandaio's Fresko 1490 auch ganz gut erklären! Aber alles das sind nur Vermutungen, die zu einem positiven Resultat nicht führen, und schliesslich lässt sich überhaupt gar nicht einmal mit Sicherheit nachweisen, dass die Villa Lemmi früher gerade dem Giovanni Tornabuoni gehört hat, und dass deshalb die Fresken gerade für ihn gemalt sein müssen, denn es ist nur überliefert, dass die Villa 1469—1541 im Besitze der Familie Tornabuoni war, ohne dass ein bestimmtes Mitglied dieses weitverzweigten Geschlechtes genannt wäre! Wir können also auch ganz gut annehmen, dass Botticelli für einen anderen Tornabuoni gearbeitet hat. Dass aber wohl sicher Mitglieder oder nahe Angehörige der Tornabuoni auf dem Fresko der Villa Lemmi dargestellt sind, können wir nicht nur aus den zeitlichen Umständen der Entstehung der Fresken, sondern auch daraus schliessen, dass, wie oben nachgewiesen wurde, die junge Frau des Botticelli'schen Freskos auf Ghirlandaio's Fresken in Santa Maria Novella wiederkehrt, auf denen zum grössten Teil — ausser den Künstlern und der Familie nahestehenden Gelehrten, wie Politianus — eben Mitglieder und nahe Verwandte der Tornabuoni dargestellt waren.

1) Vgl. Ridolfi a. a. O. Follini, Firenze antica e moderna illustrata. I. VI. 323.

2) Abgebildet bei Steinmann, Ghirlandaio. S. 50.

3) a. a. O.

1) Ridolfi a. a. O. berichtet, dass Giovanni Tornabuoni 1480 das Alter seiner Tochter Ludovica mit vier, das des Lorenzo mit zwölf Jahren angiebt.

2) Allerdings berichtet uns Litta nichts von einer Vermählung desselben, aber er ist überhaupt nicht zuverlässig, da er z. B. auch die Ludovica Tornabuoni, Giovanni's jüngere Tochter, nicht erwähnt.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.



ehzehn Jahre
ame auf dem
stellen. Sollte
Töchter ausser
h nicht darge-

Lorenzo Torna-

wie eine

2) Abgebildet b

3) a. a. O.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr.
Druck von *August Pries* ...


ARS VTINAM MORES
ANIMVMQVE EFFINGERE
POSSES PVLCHRIOR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET



N

nit wachsendem Verständnis
wir uns in unserem Stre-
ig zu sein, an jene Alten
ürer's und seiner Zeit-
in an, wie die Männer
h auf die Antike be-
it einer Betrachtung
reude an der Ver-
h unmittelbaren
Hat die Ge-
Jahrhunderts
litische Ent-
ichte nun-
ung der
eckung
n Ge-

der
n



HANS BRÜGGEMANN

VON *ADELBERT MATTHAEI*

DIE heutige Zeit ist einer Betrachtung der Werke der deutschen Holzplastik aus den Tagen des Mittelalters und der Renaissance günstig. Nachdem wir lange Zeit unser Auge an glatten, sich gleichbleibend schönen, oft geleckten Gestalten ermüdet haben, empfinden wir eine gewisse Sehnsucht nach dem Charakteristischen, scharf Ausgeprägten. Es geht uns wie jemandem, der sich an Süssigkeiten den Magen verdorben hat und der nun Appetit auf ein solides Stück Schwarzbrot bekommt. Solch ein hausbackenes Stück Schwarzbrot in der Kunst bieten uns die Werke der alten Holzplastik.

Nicht jede Zeit hat dafür Verständnis gehabt. Das Überwuchern der italienischen Hochrenaissance im 16. Jahrhundert, der 30jährige Krieg, dann der Geschmack Ludwig's XIV. und gar erst die Rokokoperiode liessen die alten Schnitzwerke in völlige Vergessenheit geraten. Damals freilich ging dem jungen Goethe schon das Verständnis für diese alte Kunst auf. Denn angewidert von dem Tone der bildenden Kunst seiner Jugend ruft er einmal aus: „Wie sehr unsere geschminkten Puppenmaler mir verhasst sind! — Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge ausspotten, Deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir willkommener!" — Der alte Goethe mag nicht mehr so warm gedacht haben. Dass der Klassicismus diesen Dingen fremd gegenüberstehen musste, leuchtet ein. Inzwischen hatte sich die Romantik entwickelt. Es ist ein bleibendes Verdienst der Brüder Boisserée, die Kunst des deutschen Mittelalters wieder ans Tageslicht gezogen und in den Vordergrund des Interesses geschoben zu haben. Danken wir es der Romantik, dass sie wieder Liebe und Begeisterung für die deutsche Vergangenheit entfacht hat, so müssen wir doch zugestehen, dass ihr das volle Verständnis verschlossen blieb. Die Geschichtsforschung hatte noch nicht ausreichend vorgearbeitet. Kaum hatte die Romantik die alte Kunst wieder entdeckt, so umwob sie sie auch mit ihrem Schleier, hinter dem das wahre Bild nicht zu erkennen war. Der Geschmack des grossen Publikums änderte sich inzwischen wieder, aber die Forschung hat seit den Tagen der Boisserée's nicht mehr losgelassen, und heute stehen wir jenen älteren Werken nicht mehr bloss mit Liebe und Wärme, sondern auch mit wachsendem Verständnis gegenüber. Heute lehnen wir uns in unserem Streben, wieder deutsch-eigenartig zu sein, an jene Alten an, rufen wir die Geister Dürer's und seiner Zeitgenossen mit vollem Bewusstsein an, wie die Männer der italienischen Renaissance sich auf die Antike beriefen. Wir dürfen also hoffen, mit einer Betrachtung alter Holzschnitzwerke nicht bloss Freude an der Vergangenheit zu wecken, sondern auch unmittelbaren Nutzen für die Gegenwart zu stiften. Hat die Geschichtsforschung der ersten Hälfte des Jahrhunderts einen unermesslichen Wert für unsere politische Entwicklung gehabt, so dürfte die Kunstgeschichte nunmehr die Aufgabe haben, durch Erforschung der Kunst bei den einzelnen Stämmen zur Erweckung und Hebung des Nationalgefühls auf kulturellem Gebiete wesentlich beizutragen.

Freilich bleibt der Forschung auf dem Gebiete der Holzplastik noch ein grosses Feld übrig. Noch im Jahre 1887 beklagt sich Bode[1]) über „die unverantwortliche Vernachlässigung dieses Zweiges der Kunst durch die deutsche Kunstgeschichte und Archivforschung", obwohl gerade in ihm deutsche Art und deutsches Wesen besonders treu und unverfälscht ausgesprochen sind. „Die Tiefe der Empfindung in den Bildwerken, gepaart mit der Naivetät und einer gewissen behaglichen Breite ist ein treuer Ausdruck der Blüte des deutschen Bürgertums." — Seit dieser Klage ist ja manches geschehen. Die Denkmälerinventare der verschiedenen Provinzen haben viel Material zu Tage gefördert. Goldschmidt[2]) hat die Lübecker Plastik freilich noch auf Grund unzulänglichen Materials bearbeitet, Francis Beckett in 71 vorzüglichen Aufnahmen die wichtigsten dänischen Altartafeln herausgegeben.[3]) Beissel setzt Münzenberger's Werk fort. Aber noch fehlt umfassendes Vergleichsmaterial, besonders aus Westfalen und den Niederlanden. Läge das vollständiger vor, so dürfte sich manches in dem bisherigen Bilde anders gestalten. Schon jetzt darf

1) *W. Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. 1887, S. 113.

2) Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. 1890.

3) Altertavler i Danmark fra den senere Middelalder. Tekst af Francis Beckett, Kjobenhavn 1895.

man sagen, dass das Dominieren der Niederländer in dem Bode'schen Sinne nicht mehr aufrecht zu erhalten ist, und dass sich die nordische Plastik ähnlich wie die oberdeutsche in eine Anzahl mehr selbständiger Schulen gliedern wird.

In Schleswig-Holstein vermögen wir zur Zeit noch ca. 200 geschnitzte Altäre aus der Zeit bis 1530 nachzuweisen, von denen ca. 150 noch so erhalten sind, dass man über ihren Kunstcharakter urteilen kann. Dazu kommen an 200 geschnitzte Kruzifixe, Kreuzigungsgruppen, zahlreiches Gestühl etc. Unter dieser Holzplastik herrscht das Handwerksmässige vor. Aber es befindet sich doch eine grössere Anzahl von Arbeiten, als man bisher glaubte, darunter, die auf künstlerische Bedeutung Anspruch erheben dürfen und die aus einer eigenen Schule hervorgegangen zu sein scheinen.

Auf das bedeutsamste Werk, den Bordesholm-schleswiger Altar von Hans Brüggemann aus Husum möchten wir hier aufmerksam machen. A. Sach hat ein Buch geschrieben: „Hans Brüggemann und seine Werke",[1]) das seine grossen Verdienste hat. Allein dem Wege, der hier eingeschlagen ist, möchten wir nicht folgen. Sach versucht schon eine Art Lebensbild von Brüggemann zu entwerfen. So weit sind wir noch lange nicht. Es kann sich zunächst nur darum handeln, aus dem allein bis dato nicht angezweifelten Schleswiger Altar den Kunstcharakter Brüggemann's zu entwickeln, um daraufhin dann auf die Suche zu gehen nach anderen Werken, die entweder Brüggemann zuzuschreiben wären oder doch mit ihm derartig in Beziehung stehen, dass man den Begriff „Brüggemann'sche Kunst" oder „Brüggemann'sche Schule" in die Kunstgeschichte einführen könnte. Ob man

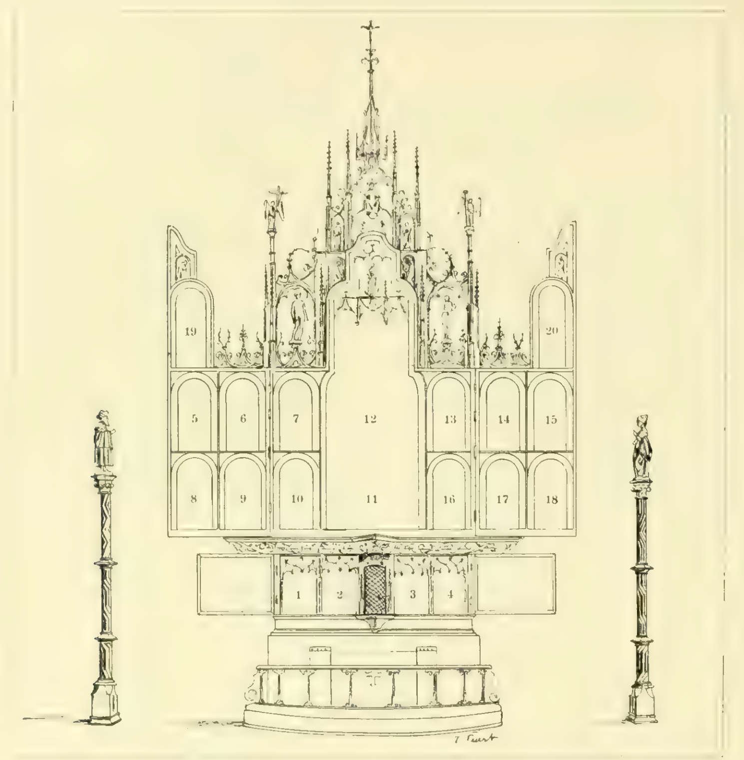


Abb. 1. Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann in der Apsis des Domes zu Schleswig.

1. Abraham und Melchisedeck; 2. Abendmahl; 3. Agape; 4. Passah; 5. Judaskuss; 6. Vor Kaiphas; 7. Geisselung; 8. Dornenkrönung; 9. Ecce homo; 10. Händewaschung; 11. Kreuztragung; 12. Kreuzigung; 13. Kreuzabnahme; 14. Beweinung; 15. Grablegung; 16. In der Hölle; 17. Auferstehung aus dem Grabe; 18. Die Jünger von Emmaus; 19. Himmelfahrt; 20. Ausgiessung des heiligen Geistes.

1) Hans Brüggemann und seine Werke. Schleswig 1895.



Abb. 2. Kopf der Maria.

mit der Persönlichkeit Brüggemann's je wird rechnen können, erscheint sehr fraglich.

Der genannte Altaraufsatz steht heute, recht schlecht beleuchtet, in der Apsis des schleswiger Doms, wohin er am 6. Februar 1666 aus der Bordesholmer Klosterkirche überführt wurde. Er trägt die Inschrift: „opus hoc insigne completum est anno incarnationis dominice 1521 ad dei honorem". Heinrich Ranzau (1526 bis 1598) erzählt in seiner 1597 vollendeten descriptio cimbricae chersonnesi von Bordesholm, man sehe dort den Altar, den Joannes Bruggmannus Husumensis (der auch den Segeberger Altar gefertigt) im Jahre 1521 so köstlich gearbeitet habe, dass viele Kenner, die ganz Deutschland durchwandert hätten, erklärten, kein ähnliches Werk gesehen zu haben. Der Künstler sei in grosser Armut gestorben. Bei Beschreibung Husums kommt er noch einmal auf die Sache zurück und berichtet, dass im dortigen Georgsspital der ausgezeichnete pictor et caelator J. B., der ausser anderen trefflichen Werken (monumenta) die Altartafeln zu Segeberg und Bordesholm gemacht habe, begraben sei. Eine etwas spätere von Ranzau unabhängige Quelle (Antiquitat. coenob. Bordeholm. vom ehemaligen Klosterschüler M. Coronaeus) berichtet etwas mehr, erweist sich jedoch als zu wenig umsichtig, als dass wir auf sie allein Wert legen könnten. Da der Segeberger Altar bei Ranzau nur in Parenthese erwähnt ist, bei der Besprechung Segebergs aber nichts von Brüggemann gesagt wird, so halten wir uns zunächst nur an die Nachricht über den Bordesholmer Altar, an der bis jetzt nicht gezweifelt worden ist.

Der Altar ist wohl erhalten, im wesentlichen so wie er aus der Hand des Meisters hervorgegangen ist. Die einzige Reparatur, von der wir wissen, ist 1884 von der sachkundigen Hand H. Sauermann's ausgeführt und noch kontrollierbar. Bei der Überführung aus Bordesholm wird uns ausdrücklich bezeugt, dass nichts beschädigt worden ist.

Da das Brüggemann'sche Werk schon oft beschrieben worden ist, so können wir uns auf das Notwendigste beschränken.

Der Aufbau besteht aus der Staffel, dem Schrein mit zwei aussen nicht bemalten Flügeln[1]) und der Bekrönung (Abb. 1). Die Staffel (190 cm hoch, 380 cm breit, 62 cm tief), durch Flügel verschliessbar, ist in fünf Felder geteilt. Je zwei mit plastischen Darstellungen umschliessen einen Reliquienschrein.

Der Schrein (390 cm breit, 570 cm hoch) zeigt ein stark überhöhtes Mittelfeld und vier Seitenfelder. Das Mittelfeld ist zweimal durch nach innen strebende Bögen verengt und oben durch eine Wellenlinie geschlossen. Die Flügel mit acht oben geradlinig, zwei flach spitzbogig und zwei wellenförmig geschlossenen Feldern entsprechen der Einteilung des Schreines.

Die Bekrönung verleiht dem Werke eine Gesamthöhe von 15,7 m. Sie bedeutet nicht unmittelbar eine konstruktive Fortsetzung des Schreines, hält sich aber doch an die Schreineinteilung (wie z. B. bei den süddeutschen Altären von Blaubeuren, St. Wolfgang, Rothenburg o. d. T. etc.). Zwischen Fialen kreuzen sich Wellenlinien. In den so entstandenen spitz- oder kielbogigen Lauben stehen Einzelfiguren u. a. auf blumenartigen Abschlüssen (wie in Blaubeuren, Kalkar etc.), auf den Eckpfeilern stehen Engel mit Marterwerkzeugen (vgl. Süggerath, Blaubeuren, Kalkar). Die Mitte schliesst mit einem Kruzifixus ab. Die Riesen sind vielfach wild umgebogen. Sonst herrscht in der Ornamentik das Rankenwerk vor. Die Felder sind von Rundbögen überspannt, die sich auf Pfeiler stützen. In den Hohlkehlen dieser Pfeiler stehen auf gewundenen Säulchen (42) stark bewegte Figürchen. Unter den Rundbögen befindet sich jedesmal noch ein baldachinartiger Überhang mit von Konsölchen ausgehenden Rippen eines Netzgewölbes. Im ganzen ist das Ornament ausserordentlich fein gegliedert und abgesehen von den verschnörkelten Fialen noch durchaus massvoll und keineswegs barock zu nennen. Das Gegenständliche wird aus der Skizze ersichtlich. Es ist der in der Ikonographie der spätmittelalterlichen Kunst ausgebildete Gedankengang von der Erlösung der Menschheit ante legem, sub lege, sub gratia, unter der Herrschaft der Kirche und im Jenseits, wie er am vollständigsten in der um die gleiche Zeit ausgeschmückten Capella Sistina geschildert wird.

So weit unsere Kenntnis reicht, ist aber eine gleich vollständige oder auch stark ähnliche Darstellung dieses Gedankenganges an Schnitzaltären nicht nachweisbar. Anders ist diese Dogmatik aufgefasst in Blaubeuren und Rothenburg, wieder anders in dem Siebenschmerzensaltar zu Kalkar, wo der Gedankengang mit der Wurzel Jesse beginnt und mit Maria als Himmelskönigin schliesst. Ausführlicher wird die Leidensgeschichte in Segeberg erzählt und besonders in dem Claus Berg'schen Altare zu Odense, wo die Vorgänge im Jenseits mit in den Schrein eingezogen sind. An anderen Altären wird wieder (vgl. den heil. Leichnamsaltar von 1496 in Lübeck) der Parallelismus

1) Zwei ebenfalls nicht bemalte Aussenflügel befinden sich nach *Haupt*, II, B. u. K. Denkm. S. 300 in der Rumpelkammer.

aus dem alten Testamente stärker betont. Vor dem Altare stehen frei auf gewundenen Säulen die verheissenden Zeugen der alten Geschichte: Augustus und die Sibylle.

In den vier Feldern der Staffel haben wir die Darstellung ante legem (Melchisedeck segnet den Abraham); sub lege (Auszug der Kinder Israels); sub gratia (Abendmahl des Herrn), und im vierten Felde einen Vorgang aus der Geschichte der Kirche (die Agape der ersten Christen). Allen gemeinsam ist der Gedanke: Gott schliesst durch seine Vertreter einen Bund mit der Menschheit. Diese Verheissung erhält ihre Einlösung zunächst im Schreine, wo des Menschensohnes Leiden und Opfertod erzählt wird. Das letzte Stadium der Erfüllung, das im Jenseits liegt, bringt die Bekrönung, eine gedrängte Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Diese Nuancierung der Disposition dürfte wohl Brüggemann's eigenes Werk sein. Wenigstens sind bestimmte Beeinflussungen in der Gesamtanlage von künstlerischer Seite nicht nachweisbar, und es könnten nur solche von geistlicher Seite in Betracht kommen.

Was Meister Brüggemann's Auffassung der einzelnen Vorgänge und Gestalten angeht, so sind wir zum grössten Teile in der Lage, die Vorbilder nachzuweisen. Hätte Brüggemann die alttestamentarischen Einleitungsbilder, wie in Dürer's kleiner Passion, benutzt, so wäre allerdings das Ganze weiter nichts wie ein ins Plastische übertragenes Excerpt aus dem Volksbuche des grossen Nürnbergers. Da aber Brüggemann durch seine Staffelbilder und durch die Versetzung der ersten Menschen aus dem Anfange in den Schluss der Darstellung für seinen Gedankengang



Abb. 3. Abraham und Melchisedeck.

einen anderen Ausgangspunkt gewählt hat, so braucht von der vorher behaupteten Selbständigkeit nichts zurückgenommen zu werden.

Die Benutzung der Dürer'schen Holzschnitte ist eine verschiedene. Es finden sich Scenen, in denen das Vorbild fast Zug um Zug ins Plastische übertragen ist, wie die Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, der Weltenrichter. Bei anderen muss man von freier Benutzung reden. Die Vereinigung der beiden Dürer'schen Bilder: Abendmahl und Fusswaschung findet sich so auch im Claus Berg'schen Altare zu Odense.[1]) In anderen Feldern wieder, wie den drei Staffelbildern, der Kreuzigung, der Beweinung, den ersten Menschen, den Einzelfiguren: Augustus und Sibylle etc. ist gar keine Benutzung Dürer's nachweisbar.

Es handelt sich dabei nirgends um eine sklavische Nachahmung, sondern auch da, wo Brüggemann sich am engsten an Dürer hält, hat er Änderungen vorgenommen, die nicht bloss durch die Übertragung ins Plastische bedingt waren, und die beweisen, dass sich der Künstler selbständig in die Situation hineingedacht hat. In der Kreuzabnahme z. B., die auf den ersten Blick wie eine genaue Kopie des Holzschnittes



Abb. 4. Die Geisselung.

1) Den Büttel, der die Ruten in der Geisselungsscene bindet, braucht B. nicht aus Dürer's grosser Passion entlehnt zu haben. Denn er findet sich schon vorher, z. B. in den Flügelbildern des Altars in der Domkirche zu Aahuus von Berndt Notke aus Lübeck (1479), zu Frörup (15. Jahrh.) etc. Vgl. Beckett, Tafel 21 etc.

erscheint, hat Brüggemann einen etwas späteren Moment als Dürer gewählt. Bei Dürer löst sich eben erst der Oberkörper vom Kreuze los. Ein knieender Mann schickt sich an, den Nagel aus den Füssen zu ziehen. Bei Brüggemann ist das schon geschehen. Der ganze Körper lastet auf dem die Leiter hinabsteigenden Knecht, und dieser stärkere Druck kommt in der plastischen Darstellung sehr fein zum Ausdruck. Zu diesen Dingen, die auf Brüggemann's eigene Rechnung zu setzen sind, kommen noch fast in jedem Felde zahlreiche Staffagefiguren, die den Hintergrund füllen, die des Meisters eigene Erfindung sind. Unter den nicht auf Dürer zurückgehenden Darstellungen lassen sich bis jetzt nur für die zwei Staffelbilder: „Abraham und Melchisedeck“ und den „Auszug der Juden“ Vorbilder nachweisen. Der heil. Leichnamsaltar von 1496 in Lübeck hat in den Flügeln diese zwei Scenen, die, wie Goldschmidt schon betont hat, auf die Holzschnitte der niederdeutschen Bibel von 1494 zurückgehen, die sich in der Klosterbibliothek zu Bordesholm befand. Jedoch zeigt schon der erste Blick auf Brüggemann's figurenreiche Kompositionen, dass hier eine noch freiere Benutzung vorliegt. Gekannt hat er diese Vorbilder jedenfalls.

Aus alledem, was wir somit auf Brüggemann's eigene Rechnung setzen dürfen, ergiebt sich immerhin Beobachtungsmaterial genug, um seine persönliche Darstellungsweise zu charakterisieren.

Die Fülle kleiner genrehafter origineller Züge, die Brüggemann nicht seinen Vorbildern verdankt, beweist uns, wie der Meister es verstanden hat, sich in die Situationen hineinzuleben. Ein Appellieren an den Beschauer findet, abgesehen von den Staffagefiguren, die wie der Chor in der griechischen Tragödie gleichsam zwischen Beschauer und Handlung vermitteln, fast nirgends mehr statt. Der Ausdruck der handelnden Personen ist ungemein charakteristisch und erreicht bei Einzelnen, wie z. B. dem aus dem Stadtthore schreitenden Paare Johannes und Maria, eine Tiefe, die uns berechtigt, diese Köpfe den besten Leistungen nicht bloss der deutschen Plastik, sondern der damaligen Kunst überhaupt beizuzählen (Abb. 2). In einem gewissen Widerspruche zu dieser dramatischen Lebhaftigkeit der Auffassung stehen die schon erwähnten Staffagefiguren, die meist völlig unbeteiligt an der Handlung auf den Beschauer hinausblicken. Solche Staffagefiguren sind nichts Ungewöhnliches in der Altarplastik. Aber dieser Zug tritt bei Brüggemann auffallend stark hervor, und nirgends finden wir diese Statisten so wie hier dazu benutzt, um Charaktertypen der Bevölkerung zu geben. Hier handelt es sich um porträtartige Darstellungen, um Köpfe, die wir geradezu als schleswig-holsteinisch bezeichnen müssen. Da kommen (z. B. in Abraham und Melchisedeck, der Geisselung, der Kreuzigung etc.) Fischer- und Seemannstypen vor, die so real dem Leben abgelauscht sind, dass wir sie heute noch im Lande, namentlich an der Westküste, wiederzufinden meinen. (Abb. 3, 4 und 6.)

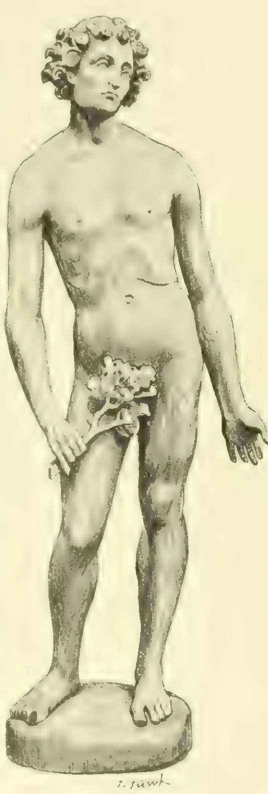


Abb. 5. Adam.

Sind somit diese Figuren in sich vortrefflich gestaltet, so prägt doch ihre steife, völlig unbeteiligte Haltung den scenischen Darstellungen, denen es daher oft an der Einheit der Komposition fehlt, den Charakter grösserer Ruhe auf, als wir sie bei den Vorbildern und an den gleichzeitigen Werken Norddeutschlands finden. Damit soll keineswegs etwa gesagt sein, dass es an dramatischem Leben fehle. Man kann sogar konstatieren, dass der Künstler, wenn er eine recht heftige Bewegung, einen recht charakteristischen Ausdruck geben will, leicht übertreibt und sich damit dem Wesen der Karikatur nähert, z. B. bei dem rutenbindenden Büttel oder bei dem den Johannes verhöhnenden Kriegsknechte in der Kreuztragung. Aber wo das vorkommt, ist meist das Vorbild daran schuld, und diese Übertreibungen im einzelnen vermögen doch nicht den Charakter der Ruhe und Gemessenheit, der auf dem Ganzen lagert, zu stören. Vergleicht man Scenen wie die Gefangennahme, die Geisselung, das Abendmahl mit Dürer's Holzschnitten, so erscheint das Dramatische eher gemässigt als gesteigert, und vergleicht man unseren Altar gar erst mit den gleichzeitigen Werken der Niederlande und des Nordens, z. B. mit den wildbewegten dänischen Altären, die aus Claus Berg's Werkstatt hervorgegangen sind, so kann man nicht umhin, eine gewisse vornehme Mässigung und Ruhe, die nicht vergessen lässt, dass es sich um ein zur Andacht stimmendes Werk handelt, als einen hervorstechenden Zug im Kunstcharakter Brüggemann's zu bezeichnen.

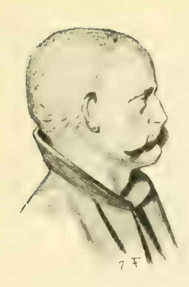


Abb. 6. Gesichtstypus.

Auch das technische Können wird die Persönlichkeit des Künstlers hervortreten lassen. Denn was etwa auf Schülerhände kommt, wird bei diesem Altar so wenig wie an anderen Werken jener Zeit jemals bestimmt festgestellt werden können. Die Proportionen des menschlichen Körpers sind bei der überwiegenden Anzahl der ca. 400 Figuren sehr gut. Der Körper Adams ist vollkommen normal gebaut (Kopfhöhe 11 cm, Gesamthöhe 80 cm, also = 1 : 7,5, Schnitt: in der Mitte, 39 cm. Abb. 5.) Weniger günstig ist die Behandlung der nackten Eva, wie allgemein in jener Zeit, wo gute Frauenmodelle nicht leicht zur Verfügung standen. Der Künstler vermeidet nackte Figuren nicht (vgl. Geisselung, Ecce homo, Grablegung, Beweinung, Christus in der Vorhölle etc.). Bei genauerer Betrachtung und Messung finden wir eine Tendenz, die den echten Künstler verrät. Der Dilettant pflegt im kleinen besser zu arbeiten als im grossen. Bei Brüggemann ist das umgekehrt. Je grösser der Massstab wird, desto besser werden seine Gestalten. Am ungünstigsten sind die Verhältnisse bei den kleinen Ornamentfigürchen. Wenn etwas Fehlerhaftes in der Körperbildung zu beobachten ist, so ist es die Neigung, die Köpfe etwas zu klein zu bilden (in der Staffel: 4,5—5 cm: 36—37; im Schrein: 5,5 : 40—42; im Mittelfelde; 5,5—6 : 50—53).

Den echten Künstler verrät die Behandlung der Hände und Füsse, die geradezu meisterhaft genannt werden muss. Auch Bewegung und Haltung sind gut, abgesehen von den schon besprochenen Übertreibungen. Da verrenkt er den Körper zuweilen, dreht die Hüfte heraus und kommt namentlich auf dem schräg ansteigenden Boden des Reliefs zu unmöglichen Beinstellungen. Die Arme bildet er leicht zu lang (Passahfest). Auffallend ist auch die Schulterbildung mit steil aufsteigendem Schlüsselbein.

Sehr bemerkenswert ist Brüggemann's Gesichtsbildung. (Abb. 6.) Er hat die ausgesprochene Neigung, die Nasenspitze herunter- und die Flügel heraufzuziehen und die Unterlippe stark hervortreten zu lassen. Es wäre wertvoll, wenn sich feststellen liesse, ob dieser Typus etwa der friesischen Westküste eigentümlich ist. Auch wählt der Meister mit Vorliebe jenen Barttypus, wie wir ihn bei Schiffern finden, mit ausrasiertem Kinn und glatter Oberlippe, oder so, dass der Bart nur unter dem Kinn stehen bleibt. So ausgesprochen haben wir diesen



Abb. 6. Gesichtstypus.

Typus bisher nur in schleswig-holsteinischen Werken gefunden.



Abb. 6. Gesichtstypus.

Der übrigen Natur ausser dem Menschen steht der Künstler noch befangen gegenüber. Wo Dürer einen landschaftlichen Hintergrund wählt, folgt ihm Brüggemann in der Plastik bis zu den perspektivisch verjüngten Figürchen. Die Bäume haben schuppenartige Blätter. Der Boden hat Terrainlinien. Eigentümlich ist die Trennung des Mittelfeldes durch eine überhängende Felspartie. Architektur kommt selten vor. Die Tierwelt ist noch recht mangelhaft. Das Bologneserhündchen macht sich wo möglich in der Plastik noch lächerlicher als im Holzschnitte.

Die Figuren sind fast durchweg vollrund behandelt. Eine Bemalung ist nicht vorhanden; sie war auch nicht geplant.

Die Gewandbehandlung zeigt nichts besonderes. In den halblebensgrossen Figuren (Augustus und die Sibylle) ist der Faltenwurf ruhig und natürlich. Von niederländischen Eigentümlichkeiten vermochten wir im Kostüme nichts zu entdecken. —

Dies etwa würden die Kriterien sein, mit denen man auf die Suche nach weiteren Arbeiten des Meisters gehen könnte. Bevor wir jedoch dies Problem anschneiden, dürfte es gut sein, der Frage nach den Einflüssen, denen der Meister unseres Altars ausgesetzt war, näher zu treten.

Man hat den niederländischen Einfluss an erster Stelle betont. „Herausgebildet hat sich Brüggemann offenbar an den niederländischen Altarwerken, welche über Lübeck eingeführt wurden, wenn er nicht gar selbst in den Niederlanden gelernt hat", sagt Bode.[1]) Und Fr. Deneken schreibt in einer Besprechung des Sachschen Buches: „Dass Brüggemann sich unter dem Einflusse niederländischer Meister gebildet haben muss, ist eine durch den Stil seiner Werke gegebene Thatsache. In eigentlichem Schulzusammenhange steht er aber mit einer Gruppe von Bildschnitzern, die gleichzeitig mit ihm, aber weit von den Stätten seiner Thätigkeit entfernt gearbeitet haben. Es sind die Schnitzmeister der Kalkarer Schule, deren Hauptwerke sich in der Nikolaipfarrkirche der Stadt Kalkar befinden."[2])

1) Bode a. a. O. S. 224.

2) Belletrist. litterar. Beilage der Hamburger Nachrichten. 1895. Nr. 46 und 47.

Dieser Schulzusammenhang zeigt sich nach Deneken darin, dass die Bekrönung des Bordesholmer Altars an die des Altars der Sieben Schmerzen Mariä von H. Douvermann, die Predella an die des Hochaltars zu Kalkar, und die Behandlung des Figürlichen an die Werke Meister Arnolds von Kalkar erinnern. Hinzukomme, dass „die Schnitzwerke Brüggemann's“ die Eigentümlichkeit mit den Kalkarern teilen, dass sie nicht bemalt gewesen sind.

Was das letztere angeht, so kann Deneken unter „den Schnitzwerken“ Brüggemann's zunächst ja nur unseren Altar meinen. Dieser hat allerdings keine Bemalung gehabt. Diese Eigentümlichkeit teilt unser Altar ja mit manchen Kalkarer Arbeiten, aber auch mit zahlreichen anderen der Spätzeit, westfälischen und oberdeutschen.[1]) Es müsste erst der Beweis geliefert werden, dass die Tendenz, die Schnitzwerke nicht mehr zu bemalen, von Kalkar ausgeht. Der Beweis ist aber bisher nicht erbracht. Es scheint vielmehr, dass die Neigung, sich die Feinheit der plastischen Arbeit nicht mehr durch den Überzug von Kreide, Leinwand und Farbe verderben zu lassen, allgemein mit dem Vordringen des Renaissancegeistes in Deutschland zusammenhängt. Einen bestimmten Beweis für einen Schulzusammenhang mit den Kalkarern können wir also in der Farblosigkeit nicht erkennen.



Abb. 7. Bekrönung des Siebenschmerzenaltars von H. Douvermann.

Vergleichen wir die Bekrönung mit der des Siebenschmerzenaltars, so sind wir nach Prüfung an Ort und Stelle auch nicht in der Lage, uns Deneken anschliessen zu können. Die Ähnlichkeit besteht darin, dass beide Künstler in der gleichkühnen Konstruktion, entsprechend den drei Teilen des Schreins, drei Hauptfiguren anbringen, zu denen auf Säulen freistehende Engelsfiguren hinzutreten (Abb. 7 und 8). Alles übrige ist verschieden. Die drei Hauptfiguren sind bei H. Douvermann oben die Madonna mit dem Kinde, links Augustus, der von der Sibylle, rechts Johannes, der von einem Engel auf die obere Figur hingewiesen wird. Bei Brüggemann ist es oben Christus der Weltenrichter, unten Adam und Eva. Vor dem Altare stehen rechts und links zur Seite als Einzelfiguren, völlig anders aufgefasst, auf Postamenten: Augustus und die Sibylle. — Weichen beide gegenständlich voneinander ab, so ist die Konstruktion erst recht verschieden. Bei Brüggemann hält sie sich streng an die im Schrein massgebenden Linien.(Blaubeuren, St. Wolfgang, Rothenburg o. d. T. etc), während sie bei Douvermann mehr willkürlich hinter dem Schrein angebracht ist. Der dekorative Schmuck des Masswerkes ist total verschieden.

Die einzelnen Bestandteile der Bekrönung: Christus als Welterlöser oder als Schmerzensmann, Maria und Johannes, Engel mit Marterwerkzeugen kehren bald in dieser, bald in jener Zusammenstellung, sehr oft wieder am Niederrhein sowohl wie in Oberdeutschland (cf. den Marien- und den heil. Blut-Altar in Rothenburg o.d.T., Blaubeuren, Süg-

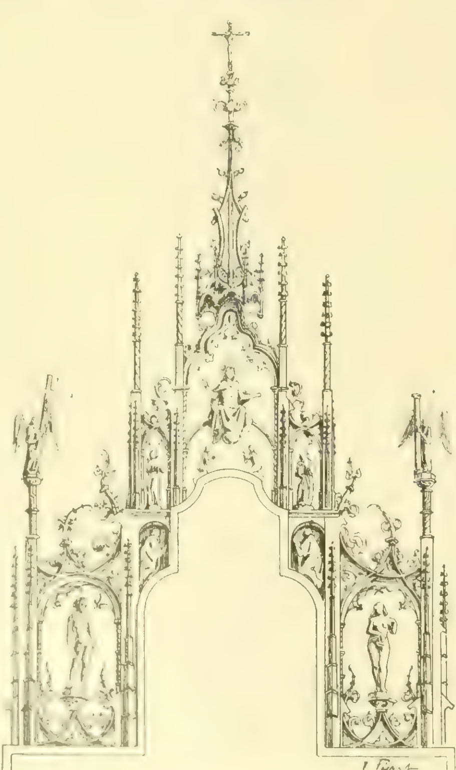


Abb. 8. Bekrönnng des Bordesholmer Altars.

1) Vgl. z. B. den Altar des heiligen Blutes in Rothenburg o.d.T. (von Beissel S. 43, 47 Tilman Riemenschneider zugeschrieben, von Bode S. 162 als ausgesprochen fränkische Arbeit bezeichnet). Vgl. ferner die meist unbemalten Arbeiten des Meisters des Creglinger Altars. (Bode S. 160 u. ff.)

gerath etc.). Das Zusammentreffen der Dreiteilung mit Engeln, die Marterwerkzeuge halten (und das ist schliesslich das einzig Gemeinsame in der Bekrönung zwischen Douvermann und Brüggemann), kommt auch in Blaubeuren vor. Man könnte also ebenso gut diesen Altar mit Brüggemann in Zusammenhang bringen Dasjenige, was der Kalkarer Altar und der Bordesholmer allein gemeinsam haben, Augustus und die Sibylle, bezieht sich nicht auf die Bekrönung und ist an sich zu wenig, Altar mit den offenbar wegen Dürer's Passion aufgenommenen Gestalten von Adam und Eva ist Brüggemann's eigene Erfindung. Dass ein niederdeutscher Meister der Gedankensphäre der niederrheinischen Kunst nicht fernstand und somit auch Augustus und die Sibylle darstellte, die übrigens auch in niederdeutschen Andachtsbüchern [1]) regelmässig anzutreffen sind, berechtigt noch nicht dazu, von einem Schulzusammenhang zu sprechen.

Zwischen der Predella des Kalkarer Hochaltars

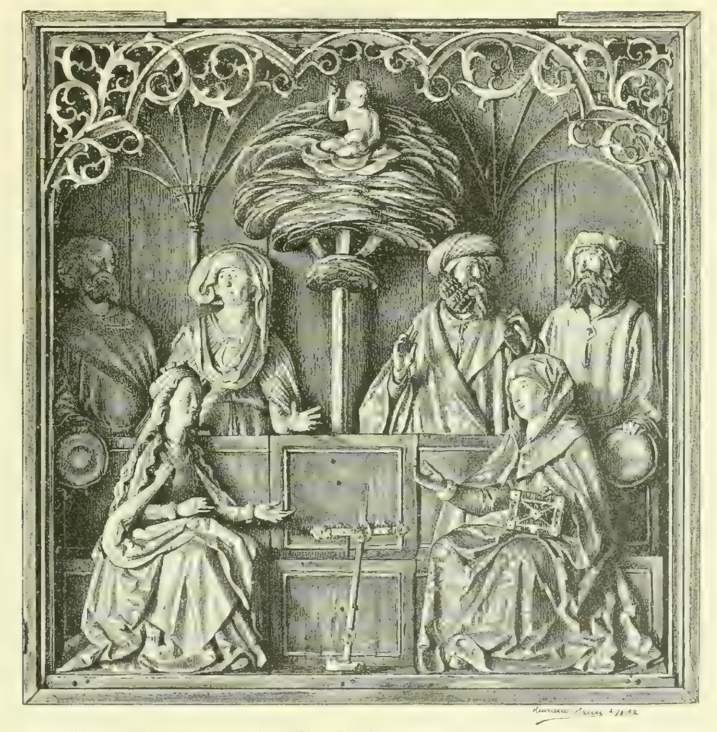


Abb. 9. Gruppe aus dem Goschhofaltar im Thaulow-Museum in Kiel.

um den Zufall auszuschliessen und ein Gebundensein des einen Meisters an den anderen festzustellen; zumal da beide 1521 fertig wurden. Wollte man eine bestimmte Beziehung zwischen Douvermann und Brüggemann feststellen, so könnte, da Brüggemann's Werk reichlich den dreifachen Umfang hat, also erheblich früher begonnen sein muss als das Kalkarer, höchstens Douvermann von Brüggemann abhängig sein. Deneken will aber wohl nur ein gemeinsames Vorbild annehmen, das am Niederrhein zu suchen wäre. Dazu bietet aber, wie gesagt, die Bekrönung keinen Anlass. Die Gruppierung im Bordesholmer und der Brüggemann's findet sich nicht mehr Ähnlichkeit als zwischen diesen und der Abendmahlsbehandlung in dem Altar zu Odense von dem Lübecker Claus Berg, bei dem Beckett mit Recht oberdeutsche Einflüsse annimmt.

Dass endlich Brüggemann in der figürlichen Behandlung von den Meistern der Kalkarer Schule abweicht, hat auch Deneken empfunden. Nur Meister

1) Vgl. den niederdeutschen „Spiegel der menschlichen Seeligkeit“ Kön. Bibl. Kopenhagen cod. membr. Sec. XIV coll. seq. anh. 79, der aus dem dritten Viertel des 15. Jahrhunderts stammt und vielleicht in Lübeck entstanden ist.

Arnold von Kalkar soll unserem Meister nahestehen. Das Gemeinsame besteht aber eben darin, dass sowohl Arnold wie Brüggemann in ihrer erheblich ruhigebenden gewesen sind, wenn schon ihr Einfluss überall in Norddeutschland und auch in Süddeutschland zu spüren ist, sondern dass mancher dort auch



Abb. 10. Kreuzigung vom kleinen Bordesholmer Altar im Thaulow-Museum in Kiel.

geren Auffassung von den übrigen Kalkarern, niederrheinischen und niederländischen Meistern abweichen. Es ist mir kein Zweifel, dass in jenen letzten Zeiten der Holzplastik vor der Reformation die Meister vom Niederrhein und den Niederlanden nicht bloss die wieder andererseits oberdeutsche Einflüsse aus den sehr glänzenden Schulen von Franken und Schwaben auf sich wirken liess. Zu ihnen gehören Meister Arnold und Brüggemann. Also den Schulzusammenhang mit den Kalkarern halte ich nicht für erwiesen.

Dass die Grundstimmung, aus der heraus der Bordesholmer Altar geschaffen wurde, der der Niederländer verwandt ist, kann nicht verkannt werden. Von den allgemeinen Zügen, die Bode als charakteristisch für die niederländische Holzplastik im Gegensatz zur oberdeutschen anführt, finden wir wesentliche bei Brüggemann wieder: die Zusammensetzung des Ganzen aus vielen kleinen Feldern mit zahlreichen kleinen Figuren, die Vorliebe für Eichenholz, die mehr gruppen- als reliefartige Behandlung, das Vorherrschen des malerischen Elementes vor dem plastischen land sich in bestimmt zu charakterisierenden Schulen vollzieht, während im Norden eine solche Gliederung nicht zu erkennen sei, vielmehr die Niederländer allgemein dominiert hätten. Nur bis gegen das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts lässt er noch eine gleichzeitige, verwandte, aber nicht abhängige Entwicklung am Niederrhein und in Westfalen zu. —

Uns will scheinen, dass die Holzplastik des Nordens noch nicht genügend untersucht ist, um zu einem solchen Resultat kommen zu können. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich im Norden, ähnlich



Abb. 11. Der Tetenbüller Altar vom Jahre 1522.

und im Zusammenhange damit die Lebendigkeit der Erzählung und in vielen Scenen das Genrehafte der Auffassung.

Aber dieses Gemeinsame zwingt noch nicht dazu, eine specielle Schulverbindung zwischen Brüggemann und den Niederländern anzuerkennen. Denn wir dürfen einmal nicht vergessen, dass die Gesamtlebensbedingungen, was Klima, Bodengestaltung, Bevölkerung und Entwicklung angeht, von vornherein in Schleswig-Holstein den Niederlanden nahe verwandt sind, und zweitens, dass oberdeutsche Einflüsse an dem Brüggemann'schen Werke so wenig verkennbar sind wie die niederländischen.

Bode sagt, dass die Entwicklung in Oberdeutsch-

wie in Süddeutschland, bestimmt zu unterscheidende Schulen herausstellen: westfälische, Lübeckisch-schleswig-holsteinische etc., die gemeinsam einen niederdeutschen Charakter an sich tragen, wie jene einen oberdeutschen. Es ist also möglich, dass Brüggemann's Werk als die Krone einer Lübeckisch-schleswig-holsteinischen Entwicklung anzusehen ist. —

Goldschmidt hat erwiesen, dass sich in Lübeck auf niederdeutscher Grundlage eine einheimische Kunst entwickelt hat. Erst in der letzten Periode (von ca. 1500—1530) konstatiert er das stärkere Hervortreten fremder Einflüsse neben den einheimischen in Lübeck. Die einheimische Kunst geht da zurück. Daneben machen sich niederländische und oberdeutsche Einflüsse

geltend. Hierher, nach Lübeck, würde also zunächst auch das Brüggemann'sche Werk weisen. Das Eindringen fremder Einflüsse zeigt sich in der genannten letzten Periode in der schleswig-holsteinischen Plastik und in Brüggemann's Werk wie in der Lübecker Kunst.

Abgesehen von jener gemeinsamen Wurzel, die nicht auf Abhängigkeit, sondern nur auf gemeinsame Grundbedingungen des Schaffens hinweist, finden wir an ausgesprochen niederländischen Zügen bei Brüggemann nur die Wellenlinie im Abschluss des Schreins. Die Farblosigkeit könnte auf Kalkar weisen, findet aber auch in Oberdeutschland Belege.

Alles übrige weist eher auf Oberdeutschland. Die Ornamentik, die Gewandbehandlung haben nichts specifisch niederländisches. Vor allem aber kontrastiert das Massvolle, Ruhige in der Auffassung der Scenen mit dem, was wir in den niederländischen oder unter niederländischem Einflusse stehenden Arbeiten zu sehen gewohnt sind. Abgesehen von den Dürer'schen oberdeutschen Vorbildern, die ja auch anderswo benutzt wurden, erkennen wir in der würdevollen Behandlung einzelner Figuren, wie der Maria in der Kreuztragung, Augustus und der Sibylle, in der Komposition einzelner Gruppen, wie der Beweinung, einen Monumentalsinn, wie er den Niederländern fremd, den Oberdeutschen aber eigentümlich ist. Wenn Bode von den niederländischen Arbeiten mit Recht sagt: „An innerem Gehalt stehen sie zurück. Geschickte Anordnung, Lebendigkeit der Erzählung, genrehafte Auffassung können nicht entschädigen für den äusserlichen, kleinlichen, barocken Sinn", so stimmt diese Charakteristik im ganzen nicht für Brüggemann's Werk.

Wenn also, abgesehen von der losen Beziehung zu Claus Berg und der Benutzung der Lübecker Bibel von 1494 (wie in dem Altar mit der Gregorsmesse) vieles auf Lübeck hinweist, so braucht Brüggemann doch noch nicht in Lübeck gebildet zu sein. Es wird anderenorts darzulegen sein, wie die schleswig-holsteinische Holzplastik zwar wesentlich der Lübecker parallel läuft, wie aber seit Mitte des 15. Jahrhunderts Anzeichen dafür vorhanden sind, dass sich in Schleswig-Holstein eine selbständige Holzschnitzschule ähnlichen Charakters wie in Lübeck, aber doch mit abweichenden Eigentümlichkeiten entwickelt hat, als deren Haupt Hans Brüggemann anzusehen wäre.

Der Beweis müsste erbracht werden, indem man die Werke, die sich in Schleswig-Holstein finden, veröffentlicht [1]) und indem man weitere Arbeiten Brüggemann's nachweist.

Letzteres Problem kann, wie vorhin bemerkt wurde, hier aus Mangel an Raum nur angeschnitten werden. Man wird zu unterscheiden haben zwischen Werken, die Brüggemann's Geist atmen, die also auch von ihm herrühren können, solchen, welche in näherer Beziehung zu ihm stehen, derart, dass sie z. B. aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein könnten, und solchen, die Brüggemann'schen Einfluss aufweisen. Zu diesen gehört der Segeberger Altar nicht, trotzdem er von Heinrich Ranzau als Brüggemann's Werk bezeichnet wird. Er zeigt einen ganz anderen Kunstcharakter [2]) und gehört mit seinen Kostümen, seiner Gewandbehandlung, der Fensterbildung im Hintergrunde zu den wenigen Werken im Lande, die ausgesprochen niederländische Einflüsse aufweisen. Zu der ersten Gruppe gehören Arbeiten wie die lebensgrosse Kreuzgruppe in Kotzenbüll (Eiderstedt), der Ritter Georg im Kopenhagener Museum, der Goschhofaltar im Thaulow-Museum in Kiel. (Abb. 9.) Zu der zweiten Gruppe gehört der sogenannte kleine Bordesholmer Altar in demselben Museum, der später als unser Altar gearbeitet ist und zwar nicht von Brüggemann, aber vielleicht von einem seiner Schüler unter seinen Augen. Leider ist diese Tafel durch die starken Ergänzungen für die Kunstforschung fast unbrauchbar geworden. (Abb. 10.) Auch der Tetenbüller Altar von 1522 hält sich so wesentlich an Brüggemann, dass man ihn einem Schüler des Meisters zuschreiben muss. (Abb. 11.)

Andere Werke endlich, wie die Altarschreine zu Witzworth, Gelting, Leck, auch Schwabstedt und Meldorf zeigen einen anderen Kunstcharakter und werden der dritten Gruppe beizuzählen sein, die nur zeigt, dass Brüggemann nicht ohne Einfluss auch auf anders geartete Meister geblieben ist.

Auf alle diese Werke näher einzugehen ist hier nicht der Platz. Es kam nur darauf an, den Weg zu zeigen, auf dem eine gedeihliche Behandlung der Brüggemannfrage zu erwarten ist.

Bisher wurden so ziemlich alle Holzschnitzwerke in Schleswig-Holstein, die über das Mittelmässige hinausgehen, mit Brüggemann in Beziehung gesetzt.

1) Eine Arbeit über die schleswig-holsteinischen Schnitzaltäre ist im Druck. Die Provinz hat ferner Mittel bewilligt, um die Altäre in guten Reproduktionen herausgeben zu können.

2) Das ist auch Beckett's Meinung. Vgl. a. a. O. S. 116 Anm.

DOMENICO THEOTOCOPULI VON KRETA

VON *CARL JUSTI.*

III.*)

Der Christus auf dem Calvarienberg.

EIN Gemälde wie die Asunta in Sto. Domingo, das Werk eines Mannes, der vor zehn Jahren aus Venedigs Ateliers hervorgekommen war, musste in Toledo noch ganz anders wirken als in Rom. Die dortigen Maler, wie Luis de Velasco, waren Nachzügler des italienischen Manierismus, aus zweiter Hand, und von schwachem Talent. In der That war der Erfolg des griechischen Gastes augenblicklich und entscheidend; er bahnte ihm den Weg zur Kathedrale. Das war keine gewöhnliche Ehre. Die zu erwartende Nachfrage stellte eine glänzende Zukunft in Aussicht. „Die Kathedrale von Toledo, schreibt der venezianische Gesandte Badoer im Jahre 1575, ist schöner und reicher als irgend eine der Christenheit.“

Der Auftrag des Kapitels war schon im Jahre 1577 ergangen, am 15. Juni 1579 war das Bild vollendet. Bestimmt war es für das *Vestuario del sagrario,* wo ausser den Messgewändern auch Reliquien, z.B. aus der Garderobe der heil. Jungfrau, bewahrt wurden. Vielleicht hängt der vorgeschriebene Gegenstand: das Abreissen des Rockes Jesu vor der Kreuzigung (*el espolio* oder *el despojo de las vestiduras*) mit dieser Bestimmung des Raumes zusammen. Jetzt hat es den Hauptplatz über dem Altar im grossen *Salon de las vestiduras,* der zu den am Ende des Jahrhunderts nach dem Plane Quiroga's errichteten grossartigen Anbauten nordostwärts von der Kirche gehört. Hier liegt der Kuppelraum (*Ochavo*) oder das Reliquiar, die „*Virgen del Sagrario*“, die Sakristei u. a. In jenem Salon sieht man heute noch versammelt Francisco Goya's Judasverrat, ein Apostolat des Greco, drei gute Stücke Orrente's, und an der Decke das beste Fresko, das Luca Giordano in Spanien malte: das Wunder des heil. Ildefonso.

Gewählt war der Augenblick (vgl. die Heliogravure), wo Jesus auf der Richtstätte vor dem am Boden liegenden Kreuze eingetroffen ist und nun von den Henkersknechten entkleidet werden soll. Er steht vorn zwischen dem römischen Hauptmann und den ihn führenden Schergen, deren einer den oberen Saum seines Rockes packt. Dahinter, dichtgedrängt, wie aus einem Thorweg sich hervorwälzend, die Wache, Juden dazwischen, überragt von einem Walde von Spiessen und Hellebarden. Diese waffenklirrende, vom Getöse verworrener Rufe erfüllte Masse wirkt indes nicht störend, sie sinkt zurück vor den Gestalten des Vordergrundes, denen sie eher als Folie dient. Als Gegengewicht der Roheit und Aufregung dieser Schafottstaffage hat sich der Maler, vermöge einer sehr freien Raumabbreviatur, in der linken Ecke Platz verschafft für eine Gruppe heiliger Frauen, drei Halbfiguren, die, am Fuss der Terrasse angekommen, unvermutet jenen Mann vor sich sehen, der mit einem Bohrer am Marterholz beschäftigt ist. In Adel der Züge und der Gebärden, in Ausdruck des Zartgefühls bei tiefem Weh, dürfte diese Gruppe wohl unter den verwandten Darstellungen dieser Zeit schwerlich ihresgleichen finden. Christus selbst ist ausserhalb ihres Gesichtskreises gedacht. Alles ist aufgeboten, unser Auge auf ihn zu lenken und zu ihm zurückzuführen: sein Stand genau in der Mitte des Vordergrundes, die Frontansicht, ganz frei nach allen Seiten, der leuchtend krapprote Rock und Mantel. Das Antlitz und die grossen Augen nach oben gewandt, die Rechte an die Brust gepresst, die Linke bedeutungsvoll über das Kreuz am Boden ausgestreckt, scheint er für den Augenblick allem um ihn her entrückt, als sei er im Begriff, dem ihn umdrängenden Schwarm unsichtbar zu werden, zu entschweben. —

Von diesem Bilde hat sich eine kleine eigenhändige Replik in Venedig gefunden. Sie war bis zum Jahre 1874 in der Galerie Manfrin, aber unter dem Namen Baroccis! Einige Varianten sind bemerklich: der den Saum des Rockes fassende Arm fehlt; statt dessen legt ihm der Mensch hinten die Hand über die Schulter; der Porträtkopf des Longinus verrät ein anderes Mo-

*) Vgl. Zeitschrift N. F. VIII, 8 u. 11.

dell; die Kopfform Christi ist länglicher. Die Zeichnung ist sorgfältiger bei sehr geistvoller Ausführung z. B. in den Händen; in dem Toledaner Bilde finden sich auffallende Unregelmässigkeiten in der Grösse der Köpfe. Die Proportionen sind hier schlanker, überhaupt ist die Hand hastiger, aufgeregter.

Wie mag diese Replik den Weg mitten aus Spanien nach Venedig gefunden haben? Hier drängt sich doch die Frage auf, ob nicht vielleicht der Maler die Komposition aus Venedig mitgebracht habe, wie er jene Blindenheilung mit nach Rom genommen hatte. Das Gemälde, noch mehr die Manfrin'sche Wiederholung steht den italienischen Stücken näher als irgend ein anderes seiner spanischen Zeit; von der hier in steigendem Masse, aber von Anfang an vordringenden Manier ist wenig zu sehen. Einige glaubten allerdings in gewissen Köpfen spanische Typen zu erkennen, besonders in dem Hauptmann; in dem hageren Don Quixote-artigen Kopf rechts hinter Christus, der die Hand befehlend vorstreckt; auch der vornehme Anstand der Frauen hat an Toledanerinnen erinnert.

Auf der anderen Seite zeigt das Bild gewisse altertümliche Züge in der Komposition, byzantinische Reminiscenzen, die in den italienischen Stücken verwischt sind. Die strenge Frontansicht der Handlung, die sehr symmetrisch gestellten Gestalten, der Wellenschlag der dichtgedrängten Köpfe, Scheitel und Helme des Hintergrundes, das Unisono des zugleich heftigen und militärisch straffen Vordringens dieser Masse, das sind solche hieratische Anklänge, die nicht unwesentlich zum Gesamteindruck beitragen.[1])

Wo das Bild auch entstanden sein mag, es ist ohne Zweifel sein merkwürdigstes Erzeugnis. Darin sind alle, die es gesehen haben, einstimmig.[2]) Man möchte sagen, es sei das originellste Gemälde das Spanien aus diesem Jahrhundert besitzt, trotz seiner Verwandtschaft mit Tintoretto. Keines erreicht es im Geiste des tocco, in Reichtum und Reiz der Farben, Fülle der Charakteristik, intensiver Bewegung, erschütternden Kontrasten, plastischem Leben, Zauber des von blitzenden Lichtern durchzuckten Chiaroscuro, stark persönlichen Accenten bei tiefempfundener Schauung des Vorganges.

Und da müsste man die Maler wenig kennen, wenn man sich wunderte, dass der Neid alsbald gegen das Meisterwerk die „Autochthonen“ mobil machte. Er war ja ein Fremder, ein Grieche sogar, also mindestens mit einem langen schismatischen Stammbaum belastet. Noch vor der Ablieferung des Bildes an die Opera des Domes verdichtete sich diese feindliche Stimmung zu einer Kabale. Den Vorwand zu einem Rechtsstreite lieferte seine angeblich zu hohe Forderung, die der Vertreter der Obra, oder Kirchenpfleger, nicht zugestehen wollte. Am 15. Juni 1578 erscheinen der Canonigo Obrero (später Erzieher Philipps III. und sechs Monate lang Erzbischof), D. Garcia de Loaisa Xiron und der Maler bei dem Notar und ernennen ihre Taxatoren, je einen Maler und Bildhauer. Greco hatte am 2. Juli 1577 und am 3. März 1578 im ganzen 150 Dukaten bekommen; jetzt war das Bild fertig, aber der Preis, den er forderte, und den er also, seine Leute wenig kennend, nicht vorher ausgemacht hatte, wurde für übermässig erklärt. Die Taxatoren, der Bildhauer des Kapitels und Maestro mayor der Kathedrale Nicolas de Vergara, und der Maler Luis de Velasco entscheiden, dass ihm die Summe von 2500 Realen (250 Dukaten) ausgezahlt werden solle, vorausgesetzt, dass er mehrere Unschicklichkeiten beseitige, „die die Historie entstellen und den Christus entwürdigen“ *(ympropiedades que ofuscan la dicha historia y desautorizan al Christo);* als solche werden bezeichnet: drei bis vier Köpfe die über dem des Heilandes stehen; zwei Helme mit Visier *(çeladas)*; und endlich sollen die drei Frauen von Christus weggerückt werden, gemäss den Worten des Evangeliums: „sie schauten von ferne“ (Ev. Marc. 15, 40). So sieht man sie im Bilde Overbeck's.

Die Taxatoren des Malers, der Maler Baltasar Cimbron und der Bildhauer Pero Martinez de Castañeda erklärten, „das Bild habe eigentlich keinen Preis und keine Schätzung, nach Grösse, Kunst und Gegenstand; aber in Anbetracht der schlechten Zeiten *(miseria de los tiempos)* und nach dem gegenwärtigen Rang solcher Werke solle man für Arbeit, Mühe, Fleiss und aufgewandte Zeit dem Maler 900 Dukaten zahlen“.

Da keine Einigung zu erzielen war, so wurde die Entscheidung einem von beiden Parteien erkorenen Schiedsrichter übertragen *(juez arbitro arbitrador, amigable componedor, juez de abenencia y transaccion)* in Person des Alejo de Montoja, Contraste von Toledo (d. h. Controleurs der edlen Metalle, Masse und Gewichte). Dieser entschied am 23. Juli 1578, in Ausdrücken die wie Hohn klingen: „In Anbetracht, dass besagtes Gemälde zu den besten gehört, die ich gesehen, und dass es, seinen vielen Vorzügen ent-

1) Z. B. in der Kreuztragung (Seroux d'Agincourt III. 57, N. 2), wo Christus dem gedrängten Zug voranschreitet. Unsere Scene kommt vor in Monreale, da steht Christus links, von vorn gesehen, von zwei Männern gepackt, rechts der Hauptmann mit der Wache, am Boden ein Halbknieender, der die Pflöcke zur Befestigung des Kreuzstammes einschlägt. JESVS CHRISTVS DVCTVS AD CRVCIS PASSIONEM. — In der Blindenheilung des Greco bemerke man auch die Anordnung in zwei sich gegenüberstehenden Seitengruppen.

2) Palomino sagt: es reicht hin, seinen Rang zu beglaubigen (calificarle), ja es hat einige Köpfe, die von Tizian scheinen. Der Italiener Norberto Caimo (1755) bestätigt dies und geht noch weiter: ha in sè tutta la delicata maniera di Tiziano. R. Cumberland: so entirely in the style and manner of Titian, that his reputation would have suffered no injury by its adoption. Viardot: le plus célèbre et sans doute le meilleur de ses ouvrages.



Der Traum Philipps. Gemälde vom Dom. Theotocopuli im Eskorial.

sprechend bemessen, so hoch geschätzt werden müsste, dass es wenige oder niemand würde bezahlen wollen: so sollen, in Anbetracht der Beschaffenheit der Zeiten und dessen, was man gewöhnlich in Castilien für Gemälde grosser Meister zahlt, 3500 Reale (350 Dukaten) ausgezahlt werden.“ Diese Summe verhält sich zu der von den Taxatoren festgesetzten ungefähr wie 4 zu 3 und 10. Einige Jahre später hat ihm der Pfarrer von St. Thomas für das Gemälde des Grafen Orgaz, an dem viel weniger Arbeit ist, 1200 Dukaten gezahlt. Den Punkt der Unschicklichkeiten stellt der Schiedsrichter den „Theologen“ anheim. Der Maler musste sich bequemen, das Bild für diesen Preis abzuliefern, und in der Kathedrale oder deren obra „wegzunehmen was weggenommen werden sollte“.

Es blieb nun noch die Herstellung des kunstvollen vergoldeten Holzrahmens übrig, die in der Folge ebenfalls dem Maler übertragen wurde, am 9. Juli 1585. Der Preis der vollendeten Arbeit wurde im Februar 1587 von den Sachverständigen, worunter der berühmte Bildhauer Estevan Jordan vom Maler ernannt war, auf 200600 maravedis, 138200 für das Schnitzwerk, 62400 für die Vergoldung bestimmt. Also 532 Dukaten; er erhielt für den Rahmen 182 Dukaten mehr als für das Gemälde. Diese Zahlen reden für sich selbst. Unwissenheit und theologische Nörgelei, Fremdenhass und Brodneid hatten bei diesem beschämenden Handel einen Bund geschlossen.[1])

Der Holzrahmen des Greco ist erst in unserem Jahrhundert, unter dem Kardinal D. Luis de Borbon, durch eine prachtvolle Einfassung von Bronze und farbigem spanischen Marmor ersetzt worden.

Philipp II.

Wenn Domenico einst diese spanische Reise nicht ohne Absichten auf Philipp II. und den Escorial unternommen hatte, so war jetzt die Stunde gekommen. Nach mehrjährigen Fundamentierungsarbeiten war im Jahre 1575 der Aufbau der Kirche mit den vier grossen Kuppelpfeilern begonnen worden. Mit solcher *furia* (so drückt sich ein Augenzeuge aus) ging der König vor, dass schon nach elf Jahren die Einweihung stattfinden konnte. In eben dieser Zeit wurde mit nicht geringerem Eifer die Herstellung der Altargemälde betrieben.

Wer dem König vom Greco gesprochen hat, ist nicht bekannt. Aber wie sollte diesem hundertäugigen Büreaukraten, der über alle Personen von Verdienst in seinen Landen Buch führte, der auffallende Fremdling in Toledo entgangen sein?

Einige seiner Bilder deuten auf Beziehungen zum Hofe hin, andere verraten Anschläge sogar auf das Herz des Monarchen. In Sir William Stirlings Hause zu Keir in Schottland sieht man ein Porträt des Bildhauers Pompeo Leoni, — wohl nach dem Clovios Greco's bestes Porträt und vielleicht das früheste Beispiel jener in der Folge so beliebten Bildhauerdarstellungen, mitten im Geschäft des Modellierens. Pompeo kam damals (1571 bis 1578) öfter nach Toledo, wo er den Sarkophag für die aus St. Denis hierher gebrachten Reste des heil. Eugen übernommen hatte. — Ein Langkopf, mitten breit, oben und unten schmal zurückweichend, mit starken schwarzen Brauen. Auf dem Tisch steht eine fast fertige Marmorbüste Philipps; eben betrachtet er, etwas zurückgelehnt, prüfend den König. Er ist im Begriff, mittelst eines langen Stahlmeissels, den er auf ein als Hebel angestemmtes Holzstäbchen setzt, zwischen Hals und Krause die Tiefen zu reinigen.

Ein sehr merkwürdiges Gemälde, noch im Escorial, verrät, wie gründlich er sich mit des Königs eigentümlichem Wesen beschäftigt hatte. Man nennt es die Glorie des Greco, auch das Purgatorio, treffender „den Traum Philipps“ (5′ 1″ 2‴×4′ Abb. S. 215). Im vorigen Jahrhundert hing es in der „Zelle des Prior“, umrahmt von einer Blumenguirlande des Mario dei Fiori. Geistesverwandt ist es der „Glorie“, die der Kaiser sich von Tizian für sein Kloster Yuste malen liess; in der Menge kleiner aber wohlgeordneter Figuren erinnert es an Tintoretto's damals angestauntes Machwerk, dem es aber in echt malerischer Erfindung und in Differenzierung von Licht und Farbe, Charakter und Ausdruck überlegen ist. Wer dächte nicht bei diesem Traum Philipps an die dort aufgehäuften Sueños des Hieronymus Bosch! „Du erzählst mir meinen Traum“, *Τὸ ἐμὸν ἐμοὶ λέγεις ὄναρ*, hätte Philipp vor diesem Bilde mit Plato ausrufen können. Wie ein Gedankenleser hatte er sich in sein Inneres eingeschlichen, das alle diese Träume mit den Schrecken handgreiflicher Wirklichkeit umschwebten.

Eine weite Steppe, begrenzt von einer kahlen Sierra, hoch oben zwischen Wolken in grünlich-goldener Glut das Monogramm Jesu, umringt von einem Kranz knieender Engel. Aus dem Grund der Steppe bewegt sich heran ein dichtgedrängter Zug von „Pilgern der ewigen Stadt“, bis zum Vordergrund. Hier kniet auf türkischem Teppich und goldgesticktem Kissen ein Kreis von Auserwählten der streitenden Kirche, und auf den ersten Blick trifft das Auge die dunkle Profil-Silhouette des Königs, in kurzem schwarzen Mantel, mit schwarzen Handschuhen, weisser Halskrause. Neben ihm, aber von hinten gesehen, der Kaiser, gegenüber der heil. Laurentius, dann der heil. Mauritius, ein Kardinal ... In beängstigender Nähe rechts windet sich ein Glutstrom, aus dem der grosse Drache sich aufbäumt, dessen bekannter Höllenrachen, dicht bevölkert, uns entgegenklafft. Dahinter überspannt diesen Acheron

[1]) Sie beweisen, sagt Foradada, el incalifiable abuso, cometido con el insigne pintor, escultor y arquitecto, Domenico Theotocopuli.





…UNG JESU AUF DEM CALVA…

eine Teufelsbrücke, ebenfalls von einem Menschenstrom beschritten, aus dem einige aber das Gleichgewicht verlieren.

Wohl nie ist an diesen Spuk so viel Geist von Zeichnung und Farbe verschwendet worden. Auch Callot's Nadel hat seinen Figürchen nicht mehr Leben in wenigen Strichen geben können. Im Kolorit müsste man sogar an ganz Modernes, an Mariano Fortuny denken.

Der heil. Mauritius im Escorial.

Der erhoffte königliche Auftrag für die Kirche des Escorial liess nun auch nicht lange auf sich warten. Das Gemälde war bestimmt für den Altar des heil. Mauritius, des Hauptmanns der thebanischen Legion. Rahmen und Masse wurden beigefügt.



Der heil. Mauritius. Gemälde von Dom. Theotocopuli im Escorial (Ausschnitt).

Da hiess es nun: Hic Rhodus, hic salta! Seine Zukunft war in seine Hand gelegt. Denn wer einmal den Beifall des Königs gefunden, der konnte darauf rechnen, dass er ihn stets behalten werde. Und bei Malern war seine Anerkennung nie ohne eine persönlich gemütliche Färbung. Philipp II., gewiss kein Kenner im modernen Sinne, pflegte doch das Gute herauszufinden und intensiv zu geniessen. Seinem Geschmack fehlte es nicht an Weitherzigkeit: er schwärmte für Tizianische Fabeln, für Hieronymus Bosch und für altflandrische Triptychen und Tapisserien. Tizianisch zu malen müsste das höchste Lob in seinen Augen gewesen sein, und darin stand er im Einklang mit seinen Spaniern, die eben damals anfingen in venezianischer Richtung zu steuern. Deshalb erhielt der „Stumme von Navarra“ damals die vielen Altargemälde; dass er sich so gründlich in die tizianische Manier hineinstudiert hatte, war vielleicht nicht ohne Wink von oben geschehen. Freilich konnte den König, wie sein Lob der Gewölbemalereien des hohen Chors von Luca Cambiasi zeigt, das Verdienst theologisch-allegorischer Weisheit auch wohl für eine erbärmliche Malerei blind machen; und die spanische *formalidad* besass er so gut wie die Toledaner Canonici. Wo er Ärgerlichkeiten, *ympropiedades* fand, wandte er dem Maler den Rücken, er durfte nicht mehr genannt werden.

Über diesem heil. Mauritius des Greco stand kein guter Stern. Nach dem Prozess mit dem Kapitel war der Künstler in eine schlimme Lage geraten. Die Armut mag freilich seinen Stolz noch gesteigert haben. Im Frühjahr 1580 wird dem König berichtet, er habe die Arbeit eingestellt, weil er keine Farben und kein Geld habe. Es ergeht nun der Befehl, ihn mit feinen Farben, besonders Ultramarin zu versehen.

Das Gemälde, dem man mit so grossen Erwartungen entgegensah, kam endlich an, und wenn es seine Absicht gewesen war, alle zu überraschen, so hatte er seinen Zweck erreicht.

Man hatte vielleicht wieder eine waffenklirrende Scene erwartet, den römischen Hauptmann mit Gefolge, vor dem finsteren Imperator Maximian Zeugnis ablegend, oder die dem Tod geweihte Schar zum Glaubensmut entfachend. Etwas im Stile des *Espolio* zu Toledo, der wahrscheinlich auf die Wahl gerade dieser Legende für ihn geführt hatte.

Aber was sah man nun hier? Nur langsam vermochte man sich die Gruppe des Vordergrundes zu enträtseln. Er hatte offenbar etwas sehr Vornehmes

liefern wollen; er glaubte jetzt seine Spanier zu kennen. [illegible] Männer im Halbkreis zusammenstehen, die mit geheimnisvollen Gebärden und melancholischem Ernst ein bedenkliches Problem zu erörtern scheinen, während andere dahinter mit gespanntem Ohr der Entscheidung harren. Die Köpfe dieser Männer sind allerdings von berückender Lebendigkeit, ohne Zweifel getreue, feine Bildnisse Toledaner Hidalgos von unanfechtbarem Stammbaum. Dächte man sich diese Figuren als Büsten abgeschnitten und vor ihnen einen Tisch mit roter Decke, so hätte man ein Staatskonseil im Madrider Schloss, an dem der Historiker sich erbauen würde. Der greise Offizier rechts trägt wirklich einen ganz modernen Plattenharnisch nebst weisser Halskrause, dahinter ragen Hellebarden. Aber nein, mit langen nackten Beinen, barfuss erscheint man nicht im *Consejo de S. M.*; dies pseudorömische Kostüm, dieser kurze Waffenrock und weiter nichts, versetzt uns in eine Maskerade. Oder ist der Generalstab im Begriff, einen Fluss zu durchwaten?

Das Figurengewimmel des Hintergrundes tief unten im Thal und hoch oben in den Wolken giebt des Rätsels Lösung. Hier ist für das Bedürfnis gewöhnlicher Sterblichen die Geschichte ausführlich und gruselig genug erzählt. Da sieht man die Scharen entkleideter Legionäre unter der Lanze durchmarschieren, zum Behuf der Dezimierung; den unter dem gezückten Henkersschwert Knieenden wird Trost zugesprochen; ganz vorn macht den Schluss ein Haufen kopfloser Leichen. Auf alle diese Schreckensscenen weist der Mann zur Linken den Offizier in der Mitte hin. Dieser edle Kopf mit Augen voll tiefer Schwermut ist der heil. Mauritius. Ein Page hält seinen Visierhelm. Den Überredungskünsten der drei auf ihn einredenden Militärs setzt er, ruhig und fest, mit vielsagendem Fingerzeig, seine Christenpflicht entgegen.

Darüber fehlt dann auch nicht die ihn erwartende „himmlische Surprise". Reizende kastilische Musikantinnen mit hohen schwarzen Locken und melancholischen Augen. Nur die zwei, die ihm mit den Kränzen entgegenstürzen, erinnern etwas zu offenherzig an den Cirkus. Das Erstaunlichste an diesem erstaunlichen Bilde aber war die Malerei. Was war aus dem venezianisierten Kreter des Palast Farnese geworden! Statt sonorer Harmonien sah man hier die crüdesten Farbenkontraste, wasserblau und schwefelgelb; das bei Tizian so wichtige Braun ist gänzlich verbannt. Statt des aus farbigem Halbdunkel milde auftauchenden Lichtes grelle Sonnenflecke und Blitze; statt des warmen gleichmässigen Inkarnats ein fahles Grau, mit violetten Halbtönen und grünlichen Lichtern, durchsetzt von gelben und roten Reflexen. Dieser krankhafte Ton giebt, mit den traurigen Mienen und dem feierlichen Gebaren, den Gestalten etwas Gespenstisches, das noch auffallender wird durch ihre seltsame Standart, als hätten sie keinen festen Boden unter den Füssen. Er arbeitete nämlich wie Tintoretto, nach kleinen bemalten Thonmodellen, die er vor sich aufhing.

Die Spanier zerbrachen sich den Kopf über diese ohrenzerreissende Zukunftsmusik und deren Ursachen; sie glaubten, sein Künstlerstolz sei verletzt worden durch das, was sie als höchstes Kompliment gemeint hatten: die ihm immerfort vorgesungene Schmeichelei: er male wie Tizian. Er hatte es ja freilich erreicht, ihm so unähnlich wie möglich auszusehen. Im Escorial konnte man Vergleiche anstellen. Hier war dies aber die schlechteste Politik.

„Das Gemälde", berichtet Sigüenza, „befriedigte S. M. nicht. Und das ist kein Wunder, denn es befriedigte wenige, — obwohl man sagt, dass viel Kunst darin sei und sein Urheber viel verstehe und ausgezeichnete Sachen von ihm zu sehen seien." Er erlebte die bitterste Kränkung in seinem Leben: er erhielt das kontraktmässige Honorar ausgezahlt, aber sein Werk wurde untauglich erklärt für den Altar des heil. Mauritius. Der Florentiner Romulo Cincinnati, ein Schüler Salviati's, musste ein Ersatzbild anfertigen. Seine unbedenkliche, aber schwache Leistung ist voll von Reminiscenzen des verworfenen Greco. Am 17. August 1584 übergab der König dessen Werk dem Prior. Man sah es später in der alten Kirche. Den Zettel mit der griechischen Signatur hält eine Schlange im Rachen. Grösse 15′ 11″ 7‴ × 10′ 10″ 5‴.

(Fortsetzung folgt.)



EINE NEUE GRAPHISCHE TECHNIK

Der Leipziger Maler E. Klotz, der durch eine Anzahl Originalradierungen bekannt geworden ist, beschäftigt sich seit längerem mit der Vervollkommnung graphischer Druckverfahren. Die beiden Abbildungen, die wir in diesem Hefte geben — eine Tafel mit Rosen von Leonhard Geyer und die obenstehende Kopfleiste von Klotz —, sind erste Versuche in einer neuen Technik, die der Künstler „Malertypie“ nennt. Bei diesem Verfahren wird auf die Platte direkt gemalt und graviert und diese Zeichnung durch Ätzung abdruckfähig gemacht. In den Abbildungen, die wir reproduzieren, sind alle Schwärzen und Halbtöne mit dem Pinsel aufgetragen, während die schraffierten Lichter durch Gravierung entstanden sind. Es leuchtet ein, dass die Malertypie, die die Darstellungsmittel der Radierung und der getuschten Malerei gleichzeitig zulässt, bei der Schnelligkeit, mit der sie druckbar gemacht werden kann, für originale Arbeiten eine leichte Handhabe bietet.

Dabei sind die Clichés von derselben Widerstandskraft wie gewöhnliche Buchdruckplatten. Das beweisen am besten unsere Abbildungen, die in der Schnellpresse gedruckt wurden.

Eine Anzahl Künstler hat bereits begonnen, Versuche in der neuen und bequemen Drucktechnik zu machen; so liegen von Th. Th. Heine, von L. Geyer einige Platten vor, die die Vielseitigkeit der Technik erkennen lassen.

EIN NEUER MEISTER DER ULMER SCHULE

VON *MAX BACH.*

Schon in der Frick'schen Münsterbeschreibung von 1777, S. 80 ist die Inschrift abgedruckt, welche am ehemaligen Karg'schen Altar im Münster zu Ulm angeschrieben ist und also lautet: „iste . labor . qui . ad instanciam . perfidi . ac circumspecti . viri . cuonradi . dicti . Karg . ciue . ulmei (sic) confectus . est . est /. finitus . ipsa . die . sancti . iohannis . baptiste . anno . ab incarnacione . domini . millesimo . quadrigentesimo . tricesimo . tercio / † per me . johannem . multscheren . nacionis . de Richenhofen, civem . ulme . et . manu . mea . propria . constructus .“ d. i.: „Diese Arbeit, welche zum Gedächtnis des ehrenfesten und verständigen Mannes Conrad, genannt Karg, Bürgers zu Ulm gefertigt ist, ist vollendet worden am Tage des heiligen Johannes des Täufers im Jahre des Herrn 1433 durch mich, Johannes Multscher, gebürtig von Reichenhofen, Bürger zu Ulm und eigenhändig von mir ausgeführt.“

Zu beiden Seiten der Inschrift sind die Karg'schen Wappen, ein Arm mit Pfeil in der Hand, in Stein ausgehauen. Oben ist ein vortretendes gotisches Gesims, auf dessen Mitte ein heraldischer Helm ausgehauen ist. Rings um die ehemalige Bildernische zieht sich eine prachtvolle erhaben ausgehauene lateinische Inschrift, deren Anfang lautet: „Saluto te, sancta Maria virgo domina, coelorum regina, ea salutatione, qua salutavit te Gabriel angelus, dicens, ave Maria gracia plena, dominus tecum etc.“ Eigentümlicherweise unterscheidet man verschiedene Schriftformen: eine Majuskelschrift, wie sie um 1500 üblich war, und eine ältere Minuskelschrift; so ist z. B. die dritte Reihe der Unterschrift, in welcher der Künstler sich nennt, in späteren Schriftformen gehalten, ebenso die Schrift über der Nische. Demnach scheint eine Restauration des Altars respektive des Bildwerkes zu Anfang des 16. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Die Bildernische enthielt herrliches, leider zur Zeit der Bilderstürmerei zerstörtes Skulpturwerk, das vor etwa 15 Jahren, anlässlich der Münsterrestauration, zu Tage kam. Damals wurde die ganze Nische blossgelegt, und es fand sich ein reich gegliedertes Rahmenwerk mit zerstückelten Figuren in der Hohlkehle, und nachdem eine starke Backsteinschicht durchhauen war, zeigte sich eine tiefe Nische, von deren Inhalt aber nur noch der Hintergrund der plastischen Darstellung, ein von Engeln mit vergoldeten Flügeln ausgebreitetes Tuch, sichtbar war. Das Skulpturwerk stellte ohne Zweifel die Verkündigung Mariä dar, was auch die Inschriften bezeugen.

Das Kunstwerk war durch Läden verschliessbar, wovon noch die Kloben an der Wand sich erhalten haben. Ob das Bildwerk zugleich als Altar diente, ist nicht nachweisbar, aber wahrscheinlich, denn urkundlich ist bekannt (s. Weyermann II, S. 208), dass Hans Karg der Ältere († 1394) mit seiner Frau Anna von Hall einen Altar ins Münster stiftete, „der des von Hall genannt Kargen Altar hiess“. Noch in einer Münsterurkunde vom Jahre 1482 ist von dem Kaplan die Rede, welcher den Altar zu versehen hatte; das Andenken an diese Familie pflanzte sich fort durch die Karg'sche Stiftung und das Kargenbad neben dem Dreikönigskirchlein.

Nun wissen wir weiter aus Weyermann II, S. 350, dass ein Hans Multscher, Bildhauer im Jahre 1427 steuerfrei als Bürger aufgenommen wurde, und nach Jäger (Ulms Leben im Mittelalter) wird er in einem steueramtlichen Protokoll von 1431 „Bildmacher und geschworener Werkmann“ genannt, aus Reichenhofen (bei Leutkirch) gebürtig. Ferner urkundet am 13. März 1467 Hans Graff von Linhain, dass er an Meister Hannsen Multscheren des Bildhauers zu Ulm und Adelheiten Kitzinen seiner ehel. Hausfrau sel. Jahrzeit 1½ fl. rheinisch der Stadt Ulm Währung ewigen Zins aus seinen Gütern zu und um Linhain um 37 fl. und 2 Ort eines Gulden verkauft hat. Die Pfleger des Nachlasses der Familie Multscher waren Hans Ehinger genannt Österreicher und Hans Hutz, Bürger zu Ulm, diese urkunden weiter am 9. September 1468, dass sie auf Geheiss der beiden Ehe-

leute für deren Vorfahren und Nachkommen Seelenheil zu einer je am Sonntag Reminiscere zu begehenden Jahrzeit an Hansen Schmid's Altar in der Frauenpfarrkirche gegeben haben $1\frac{1}{2}$ fl. jährlich und „ewigs Zinses usser und ab ... Hansen Graven von Linhain Stucken und Guten zu und umb Linhain".

Aus diesen Urkunden geht unzweifelhaft hervor, dass Hans Multscher Bildhauer und nicht Maler war, 1427 das Bürgerrecht erhielt,[1]) 1433 ein Skulpturwerk in das Münster für Hans Karg d. Ä. fertig stellte und 1467 als bereits gestorben angeführt wird.

Nun hat Konrad Fischnaler im Jahrgang 1884 der Zeitschrift des Ferdinandeums in Innsbruck aus Urkunden der Pfarrkirche zu Sterzing den Namen „Hans Multscher" ebenfalls nachgewiesen und zwar als den Verfertiger des dortigen Hochaltars, von welchem die Tafeln sich jetzt im Rathaus zu Sterzing befinden. Zunächst fand sich in Tinkhauser's Diözesanbeschreibung die Notiz: „Diesen herrlichen Altar soll ein Kaufmann Namens Leonhard Scharrer aus seiner Vaterstadt Ulm, die er um des Glaubens wegen verliess, nach Sterzing gebracht haben." In der That findet sich auch noch dessen Grabstein in der Kirche mit der nicht mehr ganz entzifferbaren Inschrift: .... „tag, starb der erber herr linhard scharer von vlm, dem got genadig sei."

Dann aber boten die Kirchenrechnungen noch weiteres Material, wodurch an einen Zusammenhang mit Ulm nicht mehr zu zweifeln ist. Dort ist nämlich von verschiedenen Kaufleuten aus Ulm die Rede, denen der Rechner Geldauszahlungen für den „Meister Hansen" machte, so ein Kaufmann genannt der Esslinger, ein anderer namens Klaus Wurcker u. s. f. An verschiedenen Stellen wird dann auch der volle Name des Künstlers „Meister Hanns Multscher" genannt, er heisst auch ein andermal „Meister Hans der Tafelmeister", erwähnt wird des „Tafelmeisters Knecht", und was weiter von Interesse ist, das ist ein Posten, aufgeführt für Auslagen „als man am Freytag nach Erhardi 1456 von der tafl unser frawen hinaus gen Insprugk geritten". Ausserdem werden noch verschiedene andere Auslagen „von der tafel wegen zu Innspruk" verrechnet. Einem ungenannten Kaufmann werden 60 Rh. Gulden „umb Gold zu der Taffel" bezahlt u. s. w. Meister Hans scheint bei einen gewissen Hans Jöchlein in Kost und Logis gewesen zu sein, was wohl aus folgendem Eintrag zu entnehmen ist. „Item soll der Hanns Jöchlein 17 Mr. 6 ℔ 2 kr. unser lieben Frawen abziehn an der zerung so meister Hans Mueltscher zu im verczert, als er die tafl macht und unser frawn derumb ledigen."

Aus all dem geht hervor, das Hans Multscher kein Sterzinger Maler, sondern wahrscheinlich ein Ulmer war, wenn auch immerhin die Möglichkeit noch offen steht, dass er sein Atelier in Innsbruck aufgeschlagen hatte, was Janitscheck und R. Vischer annehmen. Beachtet man aber die schon oben erwähnten urkundlichen Zeugnisse, so müssen wir immer wieder seiner Abstammung aus Ulm den Vorrang lassen, nur dürfen wir ihn nicht mit dem dortigen Bildhauer Multscher zusammenwerfen. Die Zeit der Aufstellung des Sterzinger Altarwerkes fällt zwischen 1456—58, die nachzuweisende Thätigkeit des Ulmer Bildhauers dagegen beträchtlich früher, und es ist wohl kaum glaublich, dass Multscher in seinen späteren Jahren zur Malerei übergegangen wäre.

Das Altarwerk ist leider nicht mehr intakt an Ort und Stelle erhalten, sondern in einzelne Teile zerlegt in verschiedenen Kirchen Sterzings und im Rathause daselbst verteilt. In der Pfarrkirche am jetzigen Hochaltar befindet sich noch die Mittelgruppe des Altars: die heilige Jungfrau von Engeln gekrönt, zu den Seiten die h. Barbara und Margaretha, ehemals nur Brustbilder, jetzt zu Vollfiguren ausgestaltet. In der Margarethenkirche die Statuen von vier h. Jungfrauen, worunter Ursula, Katharina und Apollonia, leider ihrer einstigen Fassung entkleidet. In der Spitalkirche die Heiligen Ritter Georg und Florian; diese Figuren sind wohl an den Ecken gestanden, gleichsam als Wächter der heiligen Frauen. Im Aufsatz über dem durch gemalte Flügel zu schliessenden Altarschrein war ein Christus am Kreuze, unter welchem Maria und Johannes standen, dann im gotischen Rankenwerk des ganzen Überbaues verteilt die Brustbilder der zwölf Apostel, welche jetzt in die Margarethenkirche gekommen sind.

Die Flügelbilder, jetzt im Rathause, bilden ein Viereck von 204 cm Höhe und 186 cm Breite und decken zusammen einen Raum von 15—17 qm. Die Innenseiten zeigen Scenen aus dem Leben der Maria: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Tod Mariä. Die äusseren Seiten führen Bilder aus der Leidensgeschichte vor: Getsemane, Geisselung, Verspottung und Kreuztragung Christi. Fischnaler nimmt vier Flügel an, doch ist wahrscheinlicher, dass auf jedem Flügel zwei Bilder gemalt waren, was auch zu den angegebenen Dimensionen stimmt.

Eine kunstgeschichtliche Würdigung dieser Bilder hat zuerst Lübke (Allgem. Zeitung 1883, Nr. 209) versucht, nach ihm haben dann Janitschek und Vischer in ihren bekannten Werken davon Notiz genommen. Freilich rechnen diese Forscher das Werk noch der Tiroler Schule zu, da Multscher's Beziehungen zu Ulm noch nicht näher bekannt waren.

1) Der Eintrag in dem Bürgerbuch heisst: „Anno 1427 Samstag nach unsers Herrn Auffahrtstag empfingen wir zu Bürger Hansen Mutscher, den Bildhauer, also dass er fürbas bei uns steuer frey sitzen und sust aller ander gebot gehorsam und wärtig sein soll als ander unser Bürger ungevarlich."

[illegible] angeführten Beschreibung auf die „schwäbische“ Provenienz des Altars hingewiesen und giebt am Schluss noch folgende Charakterisierung der Bilder: „Die Köpfe sind voll Charakter, aber ohne die Härten und Übertreibungen der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, dessen zweiter Hälfte offenbar diese Werke angehören. Auch der Faltenwurf in seiner grossartigen Einfachheit hält sich frei von den knitterigen Manieren der Zeit. Motive, wie der Johannes beim Tode der Maria, dürften sich schwerlich in der deutschen, eher in der italienischen Kunst finden.“ Auch die Skulpturen, besonders die Madonna mit dem Kinde, welch letzteres „in naiver Begehrlichkeit leise nach der Weltkugel greift“, rechnet Lübke zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Plastik.

Es wäre zu wünschen, dass dieses für die ältere Ulmische Kunstgeschichte so hochwichtige Werk durch eine geeignete Publikation auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden könnte.

BÜCHERSCHAU

Franz Xaver Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II. Bd., 1. Abteilung, Mittelalter. Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1897. 512 Seiten 8°, mit [illegible] Tafeln und einem Kupferdruck.

Wenn heute jemand dazu berufen ist, eine zusammenfassende Geschichte der christlichen Kunst zu veröffentlichen, so ist es ohne Zweifel Fr. Xav. Kraus. Wer des Autors ungewöhnliche Sachkenntnis nicht aus dem persönlichen Umgang mit ihm kennte, müsste sie aus vielen seiner Bücher und Hefte und aus seinen bibliographischen Mitteilungen im Repertorium für Kunstwissenschaft entnehmen, die sich mit den verschiedensten Gebieten christlicher Kunst befassen. Noch dazu Kraus' Blick, der weit über die Grenzen des angedeuteten Faches hinausreicht. Ist doch die vorliegende Geschichte der christlichen Kunst bei allem Reichtum des Inhalts nur als ein Bruchteil der geistigen Fassungskraft des Autors anzusehen. Der erste Band, 1896 abgeschlossen, hat bekanntlich die altchristliche und frühmittelalterliche Kunst behandelt; der zweite, dessen Hauptmasse nun fertig ist und uns hier näher angeht, beginnt mit einem wohl ausgereiften, gar trefflichen Kapitel über die karolingisch-ottonische Kunst und das Wesen der karolingischen Renaissance. Die Frage der Bilderverehrung wird sorgsam erwogen, bedeutsam ebenso in sachlicher Beziehung wie in sprachlicher Darstellung. Den Palastbauten Karls des Grossen wird daneben Beachtung zu teil. Kraus betont nach meiner Meinung ganz richtig, dass die karolingische und nachkarolingisch-ottonische Kunst nicht bloss eine einfache Weiterführung der altchristlichen, sondern bereits einen merklichen Übergang zum romanischen Stil bedeute. Deshalb auch lässt mich die Frage ziemlich kalt, wann man den romanischen Stil beginnen lassen will. Die Bezeichnung romanisch hat genug Elasticität, um eine bedeutende Dehnung ohne Schaden auszuhalten, und wenn ein Historiker nur genau angiebt, wie er den Ausdruck auffasst, wird man wohl vor Verwirrungen sicher sein. Auf eine knappe aber zutreffende Behandlung der Klosteranlagen und Kirchenpläne aus der karolingischen Periode folgt eine Besprechung der Plastik und Malerei in ihren verschiedenen Arten, wobei naturgemäss der Buchmalerei ausgedehnte, wichtige Abschnitte zugewiesen werden. Hierauf bespricht Kraus die byzantinische Kunst jener Zeiten. Das nächste Buch handelt vom ottonischen Zeitalter, seinen Kunstdenkmälern und vom karolingischen Bilderkreise. Die weiteren Abschnitte gehen auf „die byzantinische Frage“ los; sie behandeln die viel umstrittene Einwirkung byzantinischer Kunst aufs Abendland. Eine Übersicht über die Entwicklung dieser Angelegenheit wird vorangestellt. Dann scheidet Kraus, was ja zu erwarten war, die Kunst diesseits und jenseits der Alpen, indem er für die nördlichen Länder weniger, für die südlichen mehr byzantinischen Einfluss, im ganzen aber nicht allzu viel gelten lässt. Das Zünglein der byzantinischen Wage wird nicht so bald zur Ruhe kommen, und die gemässigte Ansicht Kraus' wird nicht alle befriedigen. Sie kann es nicht. Denn die Gegensätze der Meinungen sind zu gross. Immerhin wird jede Partei eine gewisse reife Besonnenheit bei Kraus anerkennen müssen. Drei weitere Bücher, wohl durchgebildet und reich gestaltet befassen sich mit den nationalen Baustilen des Nordens, mit dem romanischen und gotischen Stil in der Baukunst, in grosser und kleiner Bildnerei und in zahlreichen Arten der Malerei. Als ein Muster dafür, wie in engem Raume viel Bedeutendes gesagt werden kann, darf das folgende Buch gelten, das die Ikonographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst behandelt. An Kenntnis ebenso der schriftlichen Quellen für kirchliche Darstellungen wie der Kunstdenkmäler selbst ist Kraus vielleicht allen überlegen, die das Gebiet christlicher Ikonographie bebauen. Kraus beginnt diesen wichtigen Abschnitt seines Werkes mit einer Übersicht, gewidmet der Geschichte ikonographischer Studien. Die Quellen mittelalterlicher Ikonographie werden hierauf kritisch betrachtet, und hier ist es, wo Kraus besonders über alles hinausgeht, was seine Vorgänger, auch Anton Springer mit eingerechnet, geleistet haben. Hierauf nimmt Kraus die wichtigsten Darstellungen des biblischen Bilderkreises der Reihe nach durch, wobei besonders die Kreuzigung mit allem, was sich daran knüpft, eine eingehende Behandlung findet. Mit seltener Sicherheit zeichnet dann Kraus den

starken Einfluss der Liturgie auf die Entstehung und Ausbildung der christlichen Darstellungen. Wieder entrollt der Verfasser eine lange Reihe interessanter Gedanken und prächtiger Kenntnisse vor dem Leser. So reich der Inhalt auch ist, und so sehr es eines ganzen Lebenswerkes bedurfte, diese Abschnitte schreiben zu können, so frei und übersichtlich sind sie behandelt. Das ist Meisterschaft. Als eine Art Anhang, aber gewiss recht willkommen, erscheint das letzte Buch über Innenschmuck der Kirche, über liturgische Geräte und Gewänder. Wenn ich es hier wage, ergänzende Bemerkungen zu machen, so geschieht das beileibe nicht, um zu beweisen, dass dem Verfasser da ein Kreuzchen oder Leuchterchen, dort ein Notizchen oder Artikelchen entgangen ist, sondern nur dazu, um der Besprechung eine gewisse, wenn gleich noch so kleine selbständige Bedeutung versuchsweise zu wahren. Zum Abschnitt über die Taufbecken möchte ich in diesem Sinne einiges anmerken. Die Stelle im Liber pontificalis zur Regierungszeit Silvesters I., eine Stelle, die sich auf den seither vielfach verunstalteten Taufbrunnen im Lateran bezieht, wird schwerlich jemals ganz befriedigend erläutert werden, obwohl die Ausgabe von Duchesne reichliche Noten dazu bringt. Etwas besser steht es schon um den Taufbrunnen in Torcello vor dem Dome. Wiewohl die Taufkirche bis zum Erdboden herunter zerstört ist, hat sich doch das Wasserbecken vortrefflich unter dem alten Schutte erhalten. Anderes, wovon ich sprechen möchte, bezieht sich auf spätere Zeiten. Im Norden und Nordwesten Mitteleuropas scheinen Löwen als Träger von Taufbecken oder als Verzierungen der Füsse solcher Gefässe besonders beliebt gewesen zu sein. Das romanische Taufbecken im Dom zu Halberstadt ruht auf liegenden Löwen, das im Dom zu Bremen zeigt Löwenreiter als Träger des grossen Beckens. Das Taufgefäss zu Hal in Belgien, von Kraus in anderem Zusammenhange erwähnt, ruht auf kleinen liegenden Löwen, ähnlich, wie das auf dem Bilde mit den sieben Sakramenten in der Antwerpener Galerie.[1]) Die Löwen an den Füssen kehren wieder an dem spätgotischen Taufbecken der Wittenberger Pfarrkirche. Die Kelchform der ungarischen und siebenbürgischen Taufbecken bedarf noch einer Behandlung in deutscher Sprache. Denn Römer's Studie darüber aus dem Jahre 1863 ist magyarisch geschrieben und dürfte daher den wenigsten Kunstgelehrten verständlich sein. Ich selbst kenne u. A. folgende kelchartige oder annähernd kelchartige Taufbecken entweder aus eigener Anschauung oder aus deutschen Publikationen. In Heltau in Siebenbürgen in der romanischen Kirche, um welche sich noch alte Befestigungen bis heute erhalten haben, steht ein spätromanisches steinernes Taufbecken von plumper Form ohne eigentliche Basis. Aus spätgotischer Zeit stammen die kelchförmigen Taufbecken aus Metall in Kronstadt, Schässburg, Hermannstadt. Noch andere werden von Reissenberger und Müller genannt.[2]) Das Schässburger, Kronstädter, aber besonders das Hermannstädter Taufbecken ist durch die Benutzung von Abdrücken älterer Plaketten, sei es aus Bronze, sei es aus Elfenbein, interessant. Ich habe diese Plaketten als byzantinisch notiert, schreibe diese Benennung aber hier mit Vorbehalt nieder.

1) Vergl. „Annales archéologiques" 26. Bd., S. 359, und Reussens „Eléments d'archéologie chrétienne" II, 337 ff. und 499.

2) Vergl. Reissenberger, „Die evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt" 1884, S. 47 f., und Mitteilungen der K. K. Centralkommission für Erhaltung und Erforschung der Kunst- und historischen Denkmale 1884, S. CCXVIII. Früher auch „Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde" N. F. IV (1859), S. 220.

Dass sie zum mindesten unter byzantinischem Einflusse entstanden sind, ist allerdings klar. Die Plakettenkunde hat meines Wissens von diesen Beispielen noch keine Notiz genommen.[1]) Ein kelchartiges Taufbecken, freilich von anderer Form, befindet sich dann im Dom zu Pressburg, und in diesem Zusammenhange kann man auch die gotischen Taufbecken von Neusohl und Zeben in Ungarn erwähnen, die 1867 und 1872 in den Mitteilungen der österreichischen Centralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler abgebildet sind. Ob wohl diese Kelchform durch Deutsche nach dem Südosten gebracht worden ist? Wenn man die Kelchform einiger niederdeutscher Taufbecken beachtet, die sich z. B. in Halberstadt noch bis 1613 erhalten hat (ich spiele hier auf das Kipmannsche Becken in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt an), und die oftmaligen Einwanderungen von Deutschen in Ungarn und Siebenbürgen beachtet, drängt sich einem diese Vermutung geradewegs auf. Als eine Gruppe von eigenartiger Form sondert sich eine böhmische ab, die an den Taufbecken der Prager Teynkirche, der Kirchen zu Tabor und Náchod deutlich ausgesprochen ist. Diese Form weist ein Gefäss auf, das wie eine umgekehrte Glocke neuerer Art aussieht und auf drei schlanken, geschwungenen Beinen ruht. Abbildungen der genannten Taufbecken finden sich in den Mitteilungen der oben erwähnten Kommission. Auch A. Darcel nimmt in dem Heft „Les arts industriels" (1863) auf das Becken der Teynkirche Rücksicht. Ich bringe indes keine weiteren Einzelheiten mehr. Wäre es Kraus' Absicht gewesen, die Taufbecken oder andere kirchliche Geräte eingehend zu behandeln, so würde er wohl ungefähr auf dieselben Gedanken gekommen sein, die hier geäussert wurden. Der Wert einer grossen zusammenfassenden Arbeit liegt aber zum Teil auch darin, gelegentlich Einzelheiten zu unterdrücken, um die Übersicht nicht zu erschweren und einen gewöhnlich von vornherein gegebenen Umfang nicht zu überschreiten. Als Abschluss des ganzen Werkes ist noch ein Halbband über die kirchliche Kunst der Renaissance und der Neuzeit in Aussicht gestellt, an den sich dann die Register anreihen. Der letzte Halbband mag übrigens bringen, was er will. Ich halte das Urteil nicht für voreilig, dass auch in dem bisher Gebotenen schon eine Leistung vorliegt, die man als monumental ansprechen darf, und sicher finde ich mich nicht vereinzelt, wenn ich dem Verfasser für seine ungewöhnliche Arbeitsleistung herzlich Dank sage.

TH. v. FRIMMEL.

Das Werden des Barocks bei Raphael und Correggio von *Josef Strzygowski.* Nebst einem Anhang über Rembrandt. Mit drei Tafeln in Zinkdruck. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1898.

Diese in hohem Masse anregende Schrift kann als ein Seitenstück zu Berenson's Büchern über die einzelnen Malerschulen Italiens betrachtet werden. Nur geht der Verfasser weniger von der Individualität der einzelnen Künstler aus — auf die übrigens zahlreiche Streiflichter fallen —, als von den Umständen, die, durch allmähliche Überlieferung entwickelt, auf das Schaffen der Künstler bestimmend eingewirkt haben. Solche Untersuchungen über Beeinflussungen haben naturgemäss etwas Hypothetisches und Schwankendes an sich;

1) Das Hermannstädter Becken stammt aus dem Jahre 1438, das Schässburger aus 1440, das Kronstädter aus 1472. Derlei Taufbecken werden auch noch genannt in Klein-Schelten, Mediasch und Alzen.

aber mag man den einzelnen Behauptungen auch nicht in allen Fällen zustimmen, so regen sie doch jedenfalls zur Nachprüfung an und eröffnen oft neue und fruchtbare Gesichtspunkte. Der Verfasser geht entschieden zu weit, wenn er die Anfänge des Barocks bereits in den italienischen Bildhauern des 14. und 15. Jahrhunderts sucht, den Giovanni Pisano, Donatello und Quercia, die abseits von den Bahnen der Überlieferung schufen; er möchte sie sogar in die Zeiten der Völkerwanderung verlegen. Denn daran wird doch wohl festzuhalten sein, dass das Barock eine bestimmte historische Stilrichtung, nicht aber eine auf allgemein menschlichen Eigenschaften beruhende besondere Anschauungsweise ist. Wohl aber kann man ihm darin beistimmen, dass Leonardo, Michelangelo und Bramante als die Väter des Barocks anzusehen seien, weil sie in ihrem unbeabsichtigten Zusammenwirken die Persönlichkeit des auf seiner vollen Höhe stehenden Raphael hervorgebracht haben, den der Verfasser mit Recht als den ersten Barockkünstler bezeichnet. In der Vertreibung des Heliodor treten zum ersten Mal jene Eigenschaften hervor, welche das Barock kennzeichnen. „Die Gruppen schwanken in labilem Gleichgewicht, die Form ist nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern als Ausdruck einer lebendigen Bewegung angewendet, der Inhalt ist ein dramatischer geworden und, was das wesentlichste ist, zum künstlichen Raum der ersten Stanze (della Segnatura) ist nun auch das künstliche Licht getreten" (S. 43). Und von Raphael's letztem Bilde, der Verklärung, heisst es gar und zwar mit Recht: „Die ganze untere Gruppe hat sich in klassisches Barock umgesetzt: die Schrägstellung der Kompositionsaxe an sich und dass dieselbe durch freien Raum gegeben wird, dazu die malerischen Figuren des Vordergrundes und die Steigerung des Gegenständlichen zum höchsten dramatischen Konflikt, das ist so barock — in gutem Sinne —, wie nur irgend ein Bild des 16. und 17. Jahrhunderts" (S. 75). Bezeichnend ist, wie das Interesse sich zusehends wieder Raphael zuwendet. So eingehende Betrachtungen, wie sie hier über Raphael's Meisterwerk, die Sixtinische Madonna, angestellt werden — wobei nur immer wieder auf die viel zu wenig gekannten „Betrachtungen und Gedanken vor einzelnen Bildern der Dresdner Galerie" des alten Carus verwiesen werden muss —, sind lange Zeit nicht angestellt worden. Abgesehen von dem Hinweis darauf, dass die hl. Barbara unmöglich gewesen wäre, ohne dass Raphael sich in Leonardo, der Christus unmöglich, ohne dass er sich in Michelangelo eingelebt hätte, ist namentlich die Ausführung interessant, dass er hier die drei Richtungen seines Strebens, die er nach und nach in sich entwickelte, zu einem unübertroffenen Ganzen vereinigt habe: den architektonischen Figurenaufbau, die Raumgestaltung und Lichtverteilung und die plastische Rundung. Da es ihm gegeben war, bei allem bewussten Streben nach Wirkung den seelischen Gehalt mit dem Aufgebot technischer Mittel im Gleichgewicht zu erhalten, so werden ihm Achtung und Bewunderung stets gesichert bleiben; das Gefährliche seines Beispiels wird aber in dem gleichen Masse anerkannt werden, und unsere innerste Zuneigung wird er sich überdies nicht mehr in jenem Umfange gewinnen können, wie es in den vergangenen Zeiten geschehen ist, da gerade den Schöpfungen seiner Blütezeit jene Haupteigenschaft fehlt, die als die vornehmste der grossen Künstler mehr und mehr anerkannt wird: die absichtslose Selbstverständlichkeit, welche ihren reinen Quell in der natürlichen Anlage hat. Hätte Raphael nicht von der Grablegung an jenen anderen auf absichtliche Konstruktion abzielenden Weg eingeschlagen, so wäre er sicherlich nicht auf den Gipfel der Kunst gelangt, den er erstiegen hat; ob er aber nicht noch wärmere Anerkennung für alle Folgezeit errungen hätte — wer vermag dies zu entscheiden. Dieser Studie über Raphael reihen sich eine über Correggio, den ausgesprochenen Barockkünstler, dessen „Nacht" hier eingehende Würdigung findet, und eine über Rembrandt an, in dem der Verfasser vielmehr ein dem Quattrocento analoges Streben nach Schlichtheit und gesunder Sachlichkeit erkennt, wie namentlich an dem Hundertguldenblatt nachgewiesen wird, während freilich die gar zu sentimentale Deutung der „Drei Bäume" — sie sollen an des Künstlers vereinsamte Stellung gemahnen, nachdem er seine Mutter und bald darauf seine Frau verloren, die beiden schwächeren Bäume zu den Seiten des starken, — schwerlich viel Zustimmung finden dürfte. Hütet man sich nur, das Barock mit dem Begriff des Romantischen zu identifizieren, so wird man aus dem Buche, dem zahlreiche Bemerkungen über die verschiedensten Kunstwerke eingeflochten sind, mannigfaltige Anregung schöpfen.

W. v. SEIDLITZ.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

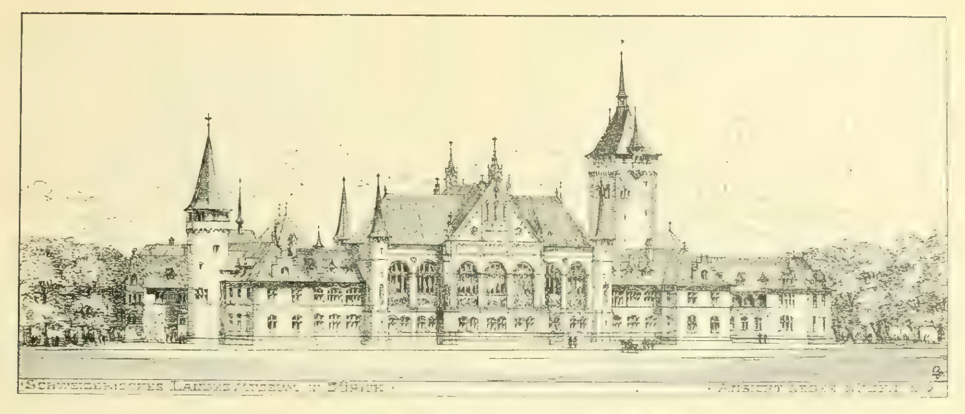






DAS SCHWEDISCHE LAND[illegible]





Südansicht des schweizerischen Landesmuseums.

DAS SCHWEIZERISCHE LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VON *J. RUDOLF RAHN*

SIND wir nicht ausgekauft? Ist nicht das Beste, was die Alten geschaffen und gestiftet haben, in alle Welt gefahren, und lohnt sich's, mit den Trümmern, die im Handel treiben und etwa noch aus angestammtem Besitze entlassen werden möchten, den Ausbau einer Sammlung zu versuchen, die kaum den Rang der schon bestehenden Basels und Berns erreichen wird?

Das Gegenteil hat sich erwahrt. Wie viel die Zeit geschädigt, Missachtung des Alten und schnöder Schacher verschuldet haben, die Schweiz ist immer noch merkwürdig reich an begehrenswerten Dingen geblieben. Als 1890 die Pläne des schweizerischen Landesmuseums bekannt geworden waren, da schien sein Umfang auf alle Zukunft bemessen. Jetzt ist es, kaum geöffnet, mit Schätzen gefüllt, und die Zeit liegt nicht mehr fern, da Raum für Neues bestellt werden muss.

Auch andere Besorgnisse hat die Erfahrung zerstreut. Zur Centralisation der Hauptstücke lokaler Museen, hiess es, werde die neue Gründung führen; in jedem Falle aber ihren Interessen zuwiderlaufend, wenn nicht verderblich für die Zukunft sein.

Nun ist es vielmehr zum Gewinn gekommen, indem dasselbe Gesetz, das über die Stiftung des Landesmuseums entschied, den kantonalen und lokalen Sammlungen zur wirksamsten Förderung gereicht. Wie sehr diese Gunst sich bewährt, zeigt die Zahl der Erwerbungen, die seither gemacht worden sind, sie ist beträchtlicher und, was noch mehr bedeutet, an hervorragenden Stücken namhafter als je zuvor. Ein Zug zum Grossen hat zugenommen, sowie die Erkenntnis dessen, was zu den specifischen Aufgaben dieser Institute gehört. Und noch einen Vorteil bietet ihr Verhältnis zu dem eidgenössischen Museum dar: die Sicherheit, die es im Markte gewährt, die Spekulation hat aufgehört, die in dem Ausspielen der Sammlungen gegeneinander bestund.

Im Jahre 1877 ist die Frage aufgetaucht, ob wohl den aargauischen Staatsfinanzen durch einen Handel aufzuhelfen sei? Auf nichts geringeres lief die Anspielung hinaus, als auf den Verkauf des vornehmsten Schatzes, der Glasgemälde, welche der Chor von Königsfelden besitzt. Zwar hatte nur ein Lokalblatt diesen Versuchsballon steigen lassen, aber er war zu fasslich, um Farce zu sein, und weil niemand voraussah, welche Blicke ihm folgen würden, musste der Protest ein prompter und deutlicher sein. Er hat seinen Widerhall nach allen Seiten gefunden und drei Jahre später eine Gesellschaft ins Leben gerufen, durch welche das Interesse für den künstlerischen Nachlass aus alter Zeit zum ersten Male den eidgenössischen Boden fand. Der Wirkungskreis dieser „schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer

[illegible] ist seither weit und fruchtbar geworden, und ihren rühmlichsten Aufgaben hat sich seit 1896 die Aufsicht über die Wiederherstellung jener Glasgemälde beigesellt.

Das Negative hat denn doch einmal zum Guten verholfen. 1881 fand der Schacher mit dem Nachlasse des weiland bernischen Grossrats Bürki statt. Es gab nur einen Ausdruck dafür, den des allgemeinen und tiefen Bedauerns, dass so viel Köstliches, was ein allmächtiger Liebhaber gesammelt hatte, dem Zufall wilden Spekulierens preisgegeben werden musste. Wenig hatte vorerst für die Heimat gerettet werden können; anderes ist auf Umwegen zurückgekehrt; die Perlen der Sammlung werden in der Fremde bleiben. Von nun an aber — und das ist das Beste, was dieser Ausgang brachte — stand die Überzeugung fest, dass künftigen Händeln solcher Art mit allen Mitteln zu wehren sei, die moralischer Druck und die Kraft des Staates geben.

Die Bürki'sche Sammlung wäre berufen gewesen, den Kern einer Auslage zu bilden, die 1883 aller Blicke auf sich zog. Zur schweizerischen Landesausstellung in Zürich hatte als Gruppe 38 die der „alten Kunst" gehört. Sie war wider Erwarten stattlich ausgefallen, und zum ersten Male bot sich hier auch der Anlass dar, die Eindrücke wahrzunehmen, die das Volk im besten Sinne auf sich wirken liess. Es war nicht Neugierde allein, sondern ein herzwarmes Interesse, das sich von Gruppe zu Gruppe steigerte, und eine Lust zu beobachten, wie Vergleiche mit schon Geschehenem, oder eigenem Besitze gezogen, wie den Erläuterungen gehorcht und Urteile geäussert wurden, die auf ein tief gewurzeltes Verständnis für die Geschichte schliessen liessen. Dass es schade und unverzeihlich wäre, wenn abermals an diesem Gut geschädigt würde, war eine Sentenz, die den Dank für jede Führung schloss.

Um diese Ausstellung hatte sich vor anderen Friedrich Salomon Vögelin verdient gemacht. Ihm waren das Programm, die Ordnung des Ganzen und die Konsequenzen zu verdanken, die er aus seinem Erfolge zog. Der Wurf war gethan, aber das Ziel, nach dem er wirkte, noch nicht erreicht; jetzt galt es erst, die Stimmung festzuhalten, um mit ihr zu fördern, was Vögelin's erster Gedanke war, die Gründung eines Centralmuseums für die Altertümer der Schweiz. Wie sicher er dieses Ziel im Auge behielt, hat sich in allem Thun und Raten bewährt, in Erwerbungen, die er im Hinblick auf das neue Institut empfahl, in öffentlichen Vorträgen und Artikeln, die er gelegentlich schrieb, vor allem aber trug ihm die Stellung im parlamentarischen Leben einen Einfluss ein, der seinen Wünschen die kräftigste Unterstützung verlieh.

Ihre Erfüllung hat er nicht mehr erlebt, wohl aber seinem Plane den ersten offiziellen Ausdruck und mittelbar auch feste Gestalt gegeben. In einer Rede, die er am 9. Juli 1883 vor dem Nationalrate hielt, fasste er die vorausgegangenen Bestrebungen um die Wahrung nationaler Schätze, die Chancen der Gegenwart und Zukunft zusammen; er wog die Vorzüge kantonaler Sammlungen und die eines Centralinstitutes gegeneinander ab, nannte die Aufgaben, die des letzteren harren und betonte, wie unerbittlich der Zeitpunkt nahe, da mit dem letzten Besitzstand zu rechnen sei. Er schloss mit der Frage, ob ein einheitliches Museum zu gründen, oder die Zweiteilung in ein historisches und ein kunsthistorisches, oder kunstgewerbliches vorzuziehen sei? schlug Bern als Sitz des ersteren vor und wollte einem künftigen Entschluss die Verlegung des letzteren anheim gegeben wissen.

Eine andere Frage tauchte zwei Jahre später auf, die nämlich, ob statt der Gründung einer neuen, nicht vielmehr die Unterstützung der schon bestehenden öffentlichen Sammlungen in Aussicht zu nehmen sei? Es kam denn auch, dass geraume Zeit ein Zwischenstadium die Oberhand behielt. 1886 setzte die Bundesversammlung einen jährlichen Kredit von 50000 Franken aus, der zu Erwerbung von Altertümern für die Eidgenossenschaft, zur Beteiligung an Ausgrabungen, für Erhaltung von Baudenkmälern und endlich zur Unterstützung kantonaler Altertumssammlungen verwendet werden sollte. Zur Ausführung dieses Beschlusses setzte die Behörde mit Vorbehalt ihrer Zustimmung von Fall zu Fall den Vorstand der schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler ein.

Unter solchen Auspizien wurde gehandelt, bis unerwartet eine Wendung den Stein ins Rollen brachte. In Basel war die Wiederherstellung der profanierten Barfüsserkirche beschlossen worden, sie sollte der Sitz des historischen Museums werden. Aus diesem Projekte ging ein anderes hervor: der Bau ist gross und seine Umgebung so beschaffen, dass sie noch guten Raum für ein weiteres giebt. Wie nahe lag es also, diese Sammlung, die in ihrer Art die vornehmste der Schweiz und die erste für das Studium der mittelalterlichen Kultur gegründete war, zum Ausgangspunkte eines eidgenössischen Museums zu erheben. 1888 reichte Basel seine diesbezügliche Eingabe samt den Plänen der obersten Landesbehörde ein. Das forderte alsobald zu weiteren Bewerbungen heraus, erst derjenigen Berns und dann Luzerns, das 1890 sein Rathaus samt dem jenseits der Reuss gelegenen Freien Hofe verschrieb; eine gedeckte Brücke, die auch für Sammlungszwecke verwendet werden konnte, sollte diese Bauten verbinden. Endlich noch in demselben Jahre fand sich auch Zürich unter den Konkurrenten ein. Für Sitz und Hut war nunmehr die Gewähr im vollsten Masse geboten, um so schärfer spitzte sich



Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Bogenstellung aus St. Urban.

freilich auch die Frage nach dem Entscheide zu. Eine Expertise, zu der sich die Direktoren des britischen Museums, des Hôtel Cluny und des germanischen Museums in Nürnberg finden liessen, kam im Oktober 1890 auf die Wahl von Bern als Sitz des schweizerischen Landesmuseums überein. Es ist aber anders gekommen, denn durch Beschluss der Bundesversammlung vom Juni 1891 ging Zürich als Siegerin aus dem Wettkampfe hervor.

Was mochte das Gewicht jenes Ratschlages verschoben und zu diesem Entscheide gerufen haben?

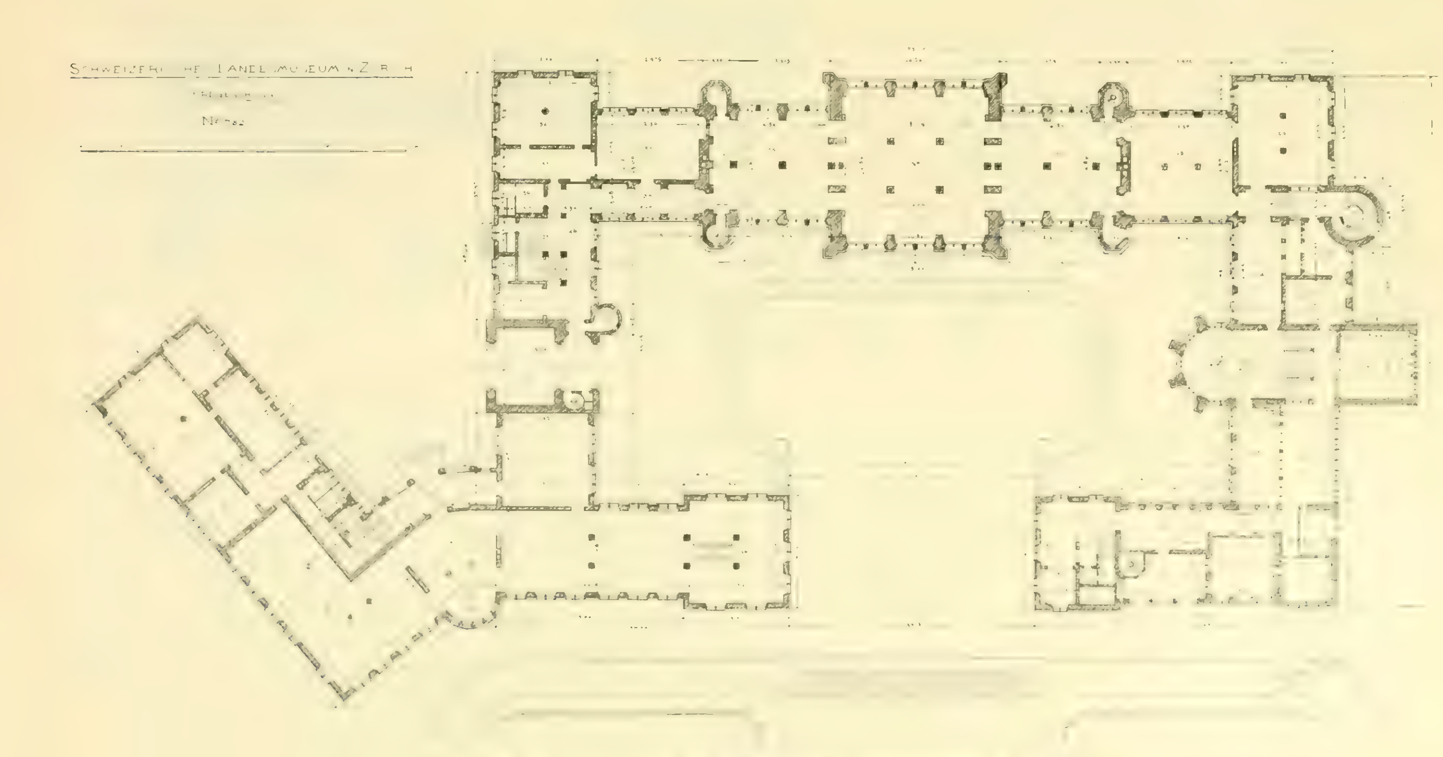
Ein Pferch war bisher die Anlage der meisten Museen gewesen, eine Auslage von Objekten, die ein starres Prinzip nach Stoff und Alter auf die Gestelle und in die Vitrinen scheidet. Vier Mauern umschliessen die Säle und Gänge, wo den Besucher alsobald ein Gefühl von Ohnmacht und Öde beschleicht und neue Erwerbungen oft wenige Jahre nach dem Bau dieser Kästen ihr Unterkommen nicht mehr fanden. Organische Einordnung alter Bauteile, von ganzen Ausrüstungen nicht zu reden, schliesst ein solches Gemächte vollends aus.

An anderer Ordnung hat es zwar auch nicht gefehlt im Hôtel de Cluny, wo Du Sommerard eine mustergültige Sammlung gegründet hatte. Jetzt drängt sie sich atemlos in die kleinen und dunklen Räume hinein. Auf freieren Ausbau ist das germanische Museum in Nürnberg angelegt, aber die Ortsverhältnisse stehen der Einheit und Übersichtlichkeit seiner Entwicklung entgegen. Immerhin ist hier wie dort das Ideal gezeichnet, wie eine kulturgeschichtliche Sammlung in historische Räume sich fügt, und dieses hat denn auch den Plan des Zürcherischen Museums bestimmt: es sollte mit dem Kastensystem gebrochen und statt dessen die Agglomeration zum Prinzipe erhoben werden, von Räumen, deren Beschaffenheit und Stil dem Wesen des Inhaltes entspricht und die sich so gruppieren, dass ihr organisches Gefüge auch die Einheit des Wachstums verbürgt.

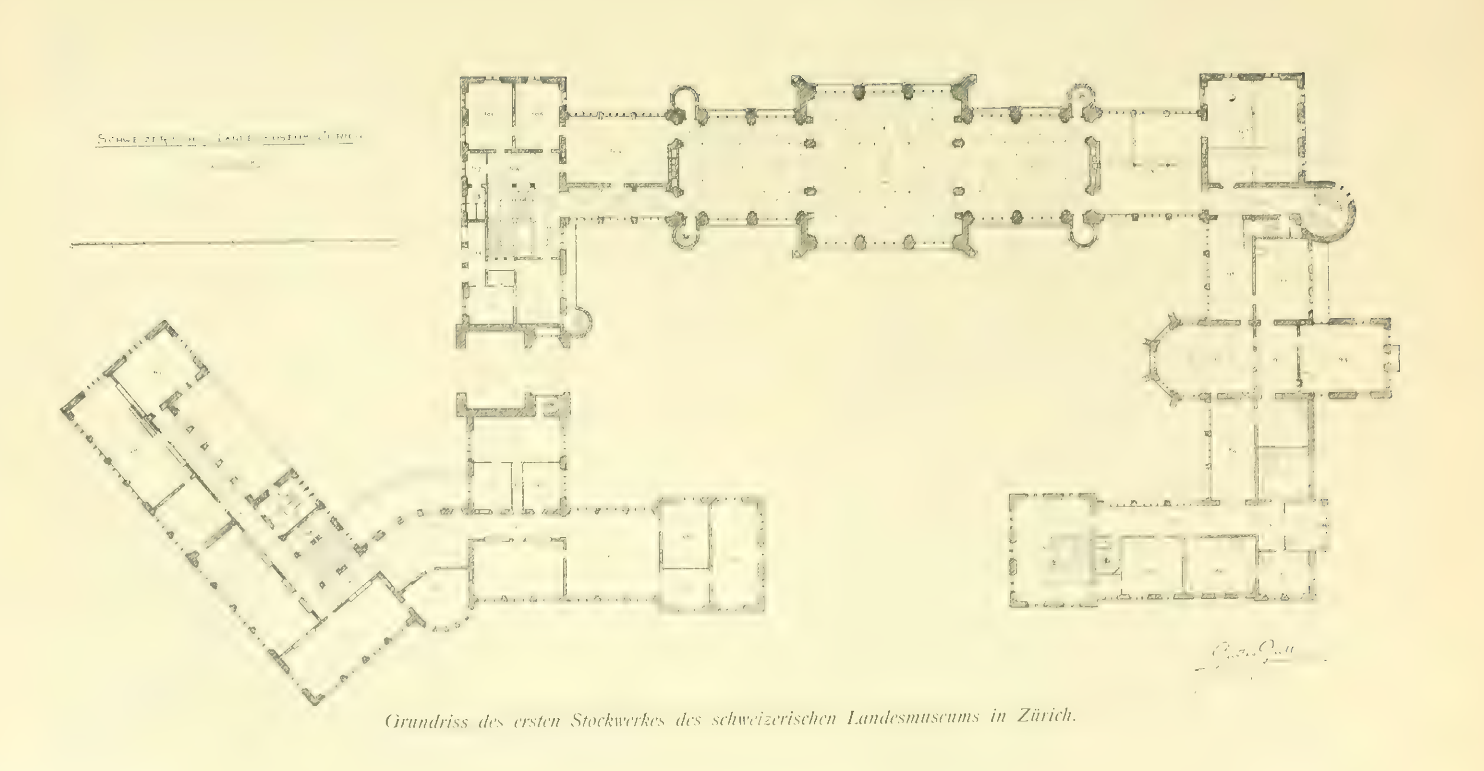
Ein junger Zürcher fand diesen Weg, und so glücklich ging sein Projekt schon aus der ersten Hand hervor, dass es nur mehr im einzelnen modifiziert zu werden brauchte. Herr Gustav Gull, der, 1858 geboren, seine Studien an der Bauschule des eidgenössischen Polytechnikums, an der Kunstgewerbeschule in Genf, sowie auf Reisen durch Italien gemacht und sodann nach kurzer Praxis diese Aufgabe übernommen hatte,[1]) ist bald darauf zur Ausführung des Werkes berufen worden. Er hat es seit 1890 geleitet und sieht nun den Bau vollendet, der nach mehr als einer Richtung ein vorbildlicher ist.

Den Wechsel von Sammlungsräumen und in sich abgeschlossenen Stücken schrieb die Natur des Materiales vor. Jene sind unentbehrlich, wie konsequent sonst immer das Prinzip der Ausstellung im historischen Rahmen befolgt werden will. Eine Sammlung prähistorischer Altertümer, römische Anticaglien und welche Fundobjekte immer setzen die Aufbewahrung in Schaukästen voraus. Es gilt das gleiche von den Kleinwerken aus späterer Zeit. Textilarbeiten, Uniformstücke und Trachten wollen vor Staub, Insektenfrass und atmosphärischen Einwirkungen geborgen sein. So scheidet sich denn von vornherein eine Gruppe aus, die einen vorherrschend wissenschaftlichen Charakter trägt. Dass das Auge doch zur Rechnung kommt, schliesst ein solches Verhältnis noch keineswegs aus. Es kommt nur darauf an, wie diese Teile sich zu den übrigen verhalten, dass Abwechslung und Rhythmus erstrebt und neben dem Sammeln auf die Reize und Lehren geachtet werde, die Kunstwerke und Altertümer eben doch erst in ihrer ursprünglichen Umgebung zu bieten vermögen.

1) Sein Hauptwerk war das eidgenössische Postgebäude in Luzern gewesen.



Grundriss des Erdgeschosses des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.



Grundriss des ersten Stockwerkes des schweizerischen Landesmuseums in Zürich.

Schon die Wahl der Baustelle ist gut geraten. Im Westen der Altstadt schliesst der Zusammenfluss von Limmat und Sihl ein langgestrecktes Dreieck ein. Alte Baumkulissen umziehen den Plan. Dieser „Platzspitz“ ist im vorigen Jahrhundert das Stelldichein der feinen Welt gewesen, dem Gottfried Keller in seinen Zürcher Novellen ein Andenken gestiftet hat. Dann sind seine Reize vergessen worden, bis sie die Landesausstellung von 1883 gleichsam wieder entdecken liess. Im Süden, wo der Plan sich erweitert, war das Hauptgebäude errichtet und eine Gartenanlage geschaffen worden, die, so lange die Ausstellung währte, ein Lieblingsaufenthalt ihrer Besucher und der Schauplatz schöner Feste war. In der gleichen Lage ungefähr ist seit dem Herbste 1892 das Landesmuseum aus seinen Fundamenten gewachsen.

Es hat zwar nicht an Bedenken gegen die Wahl dieses Standortes gefehlt, zu denen vornehmlich die Nähe des Bahnhofes den Anlass gab. Es ist in der That mit Faktoren zu rechnen, mit Lärm und Rauch, die nicht zu den Forderungen eines Museums stimmen. Beachte man indessen, dass diese unliebsame Nachbarschaft nur die Rückseite des grossen Komplexes berührt, seine Flanken, wie die Schauseite sind frei und so gelegen, dass sie sich aufs Intimste mit der landschaftlichen Umgebung verbinden. Das ist ein Reiz, den unsere Sammlung vielen voraus besitzt, und es gehen auch andere Vorteile aus dieser Lage hervor: aus dem Leben und Treiben, das so nahe pulsiert, wird Einkehr in die stillen Räume bald um so ausgiebiger gehalten werden, als wenige Schritte genügen, um sich eine Stunde der Anregung und des ästhetischen Genusses zu verschaffen, und nicht zum mindesten ist endlich die Gunst zu schätzen, die zur Erweiterung des Museums, wie zur Errichtung von umgebenden Annexen besteht.

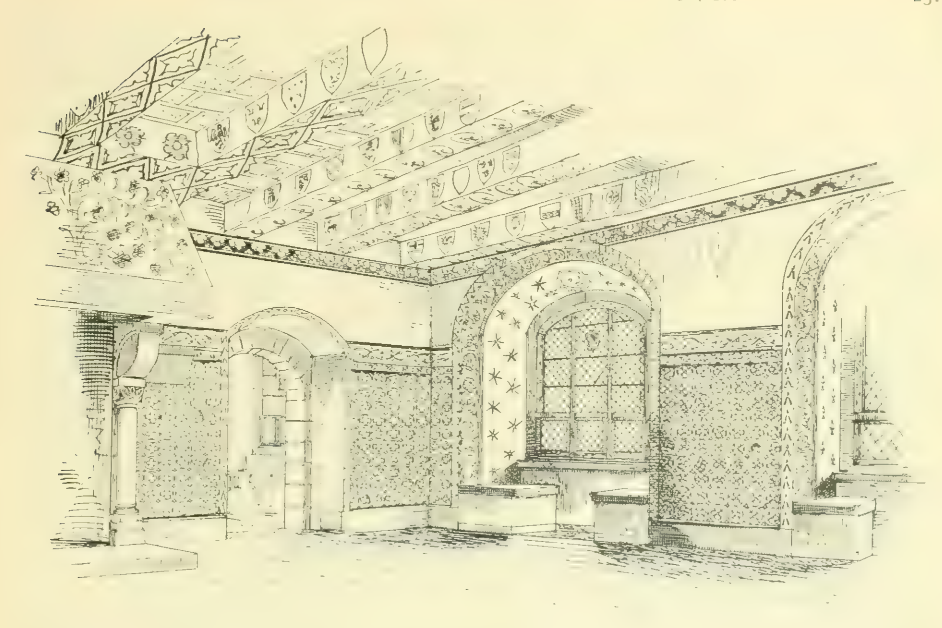
In den Plan des Landesmuseums wurde auch der einer städtischen Anstalt, der Kunstgewerbeschule und ihrer Sammlungen aufgenommen, doch ist der Zusammenhang nur ein äusserlicher; diese Teile berühren sich räumlich, durch Organisation und Verwaltung sind sie getrennt. Es ist auch die Verlegung der Gewerbeschule nicht ausser Frage gestellt, in welchem Falle dem Landesmuseum ein erheblicher Zuschuss an Sammlungsräumen erwächst.

Einheit und Übersichtlichkeit sind trotz der mannigfaltigen Natur und Beschaffenheit so vieler Teile gewahrt. Das Ganze umschliesst in weitem Rechteck einen Hof; nur die nördliche Mitte ist offen gelassen, indem hier zwei Schlusspavillons eine Freitreppe begrenzen, die nach dem halbrund vorspringenden Garten hinunterführt. Von dem nordöstlichen Rundturme geht rückwärts ein Anbau aus, der mit dem Ostflügel des Hauptgebäudes einen spitzen Winkel bildet. Er ist, wie die nördliche Hälfte des Ostflügels, für die Kunstgewerbeschule reserviert, und seine divergierende Richtung hat der Zug der Limmat bestimmt. Aus jedem Flügel des Hauptgebäudes hebt sich die Mitte hervor. Der Thorturm im Osten scheidet das Landesmuseum von der Kunstgewerbeschule ab, die Waffenhalle bildet das Centrum im Süden, und dem Turme gegenüber springt die zweigeschossige Kapelle nach dem Hofe vor.

Die Führung ist leicht und sicher auf solchem Plan. Sie geht vom Thorturme aus, in dem sich linker Hand das Hauptportal, das will sagen der Zugang zu dem im Ostflügel gelegenen Treppenhause öffnet. Vorwärts zu ebener Erde sind das Münzkabinet und ein Raum gelegen, der speciell der Antiquarischen Gesellschaft von Zürich dient. Wir biegen in den Südflügel ein, wo ein geräumiges Arbeits- und Lesezimmer neben dem Korridore liegt und dieser nach dem kreuzförmigen Saale führt, dessen Inhalt die reiche Sammlung prähistorischer Altertümer von den Höhlenfunden bis zu der Zeit der Helvetier unter Cäsar ist. Hinter dem römischen Saale ist Alamannisches, Burgundisches und Fränkisches in dem Raume vereinigt, aus dem romanisches Bogenwerk den Durchblick nach Norden öffnet. Diese Backsteinarchitektur bereitet auf eine Gruppe vor, die zu den mannigfaltigen Anziehungspunkten des Westflügels gehört, denn nun erst beginnt sich das formen- und farbenreiche Spiel zu entfalten, ein Wechsel von Bildern, deren Reiz von Schritt zu Schritt sich steigert und den, der diese Gänge, Säle und Zimmer durchwandert, durch immer neue Eindrücke überrascht.

Aus zwei gleichen Hälften setzt sich das Erdgeschoss des Westflügels zusammen, zwischen die sich ein Querbau als Mitte fügt. In jedem dieser Teile bauen sich zwei Parallelen übereinander auf. Das Malerische einer solchen Raumgliederung erhöht die Mannigfaltigkeit der Durchbrechungen, die sich aus dem oberen Abschnitte nach dem zweiten, dem hofwärts gelegenen Korridore öffnen. Das erste der oberen Stücke im Süden ist zur Aufnahme einer merkwürdigen Sammlung von Backsteinen bestimmt. Daran schliesst sich das Zimmer aus dem Hause „zum Loch“, d. h. eine Kopie dieses ritterlichen Gemaches, das noch in den vierziger Jahren in Zürich bestanden hatte. Der Plafond, der sich über dem tiefer gelegenen Korridore spannt, stellt in korrektester Wiederholung einen Ausschnitt der romanischen Kirchendecke von Zillis vor. Es folgt der Mittelbau mit einer dreifachen Treppe, welche die östlich ausspringende Kapelle mit den rückwärts gelegenen Teilen verbindet, dem Ratssaale von Mellingen und der darunter gelegenen Krypta, die, künstlich beleuchtet, als Schatzkammer dient.

Zwei einheitliche Räume nehmen die Fortsetzung nach Norden ein. Noch als der Gedanke an den

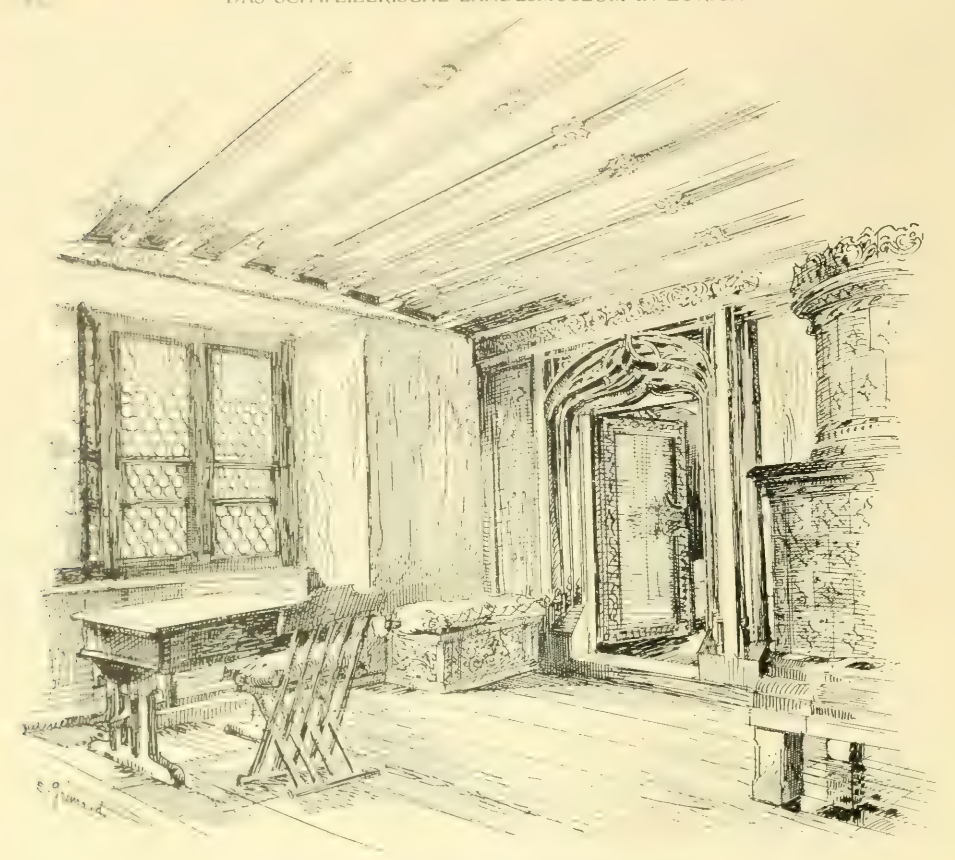


Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Zimmer aus dem Hause „zum Loch“ in Zürich.

Bau des Landesmuseums kaum erst im Werden war, hatten in Zürich zwei Feuersbrünste das Dominikanerkloster und die Kirche der Barfüsser zerstört. Reste der Kreuzgänge waren verschont geblieben, aber sie standen jetzt schutzlos als fälliges Steinwerk da. Aus dem 13. Jahrhundert rührte der Prediger-, aus der Wende des 14. und 15. Jahrhunderts der Kreuzgang zu Barfüssern her und beide hatten den Anspruch, als charaktervolle Stilproben geachtet zu werden. Sie preiszugeben wäre um so unverantwortlicher gewesen, als sich das eine und andere davon so gut in neuem Zusammenhange verwerten liess. Gull, dem ein warmes Herz für das Alte schlägt, ging auch alsbald auf diesen Gedanken ein, ihm ist die Rettung erheblicher Teile und ein Raum zu danken, der zu den anziehendsten des Museums gehört. Er hat ihn als mässig breiten Flur gestaltet, zu dem die spätgotische Holzdecke aus dem Sebastianskirchlein bei Igels prächtig stimmt. Die üppigen Masswerkfenster des Barfüsserkreuzganges, die jetzt eine Galerie von Glasgemälden ziert, bilden die Hinterwand, gegenüber sind die halbromanischen Bogenstellungen des Predigerklosters angebracht, zu denen auch das südliche Dreifenster gehört. Aus diesem sieht man in die Kapelle und durch die östliche Bogenreihe in den Korridor hinab, dem die Kassettendecke aus dem Mittlerhof zu Steim am Rhein, zwei malerische Treppen, Grabdenkmäler und köstliche Glasgemälde ein stimmungsvolles Aussehen verleihen.

Am Ende des „Kreuzganges“, wie der obere Raum jetzt heisst, führt ein gotisches Pförtchen in die Gemächer hinein, deren reiche Folge der Stolz des Museums ist. Gerade zu der Zeit, da Zürich in den Wettkampf trat, waren auch andere Stücke verfügbar geworden, die dem begehrten Institute als Angebind überwiesen werden konnten: Drei Zimmer und alle Schnitzfriese aus den Gängen der Fraumünsterabtei, spätgotische Werke, brav gemacht und gut erhalten. Zwei Gemächer aus dem Dominikanerinnenkloster am Ötenbach und noch Schmuckvolleres aus der Renaissancezeit, das prächtige Seidenhofzimmer, kamen dazu. An diese Kernstücke schliesst sich nun die Reihe der Erwerbungen an, die seither aus Extrakrediten und den laufenden Mitteln des Landesmuseums gemacht worden sind. Sie haben schon jetzt den Stand erreicht, dass nur wenige Gänge einer alten Decke entbehren und in drei Stockwerken eine Zimmerausrüstung an die andere sich fügt.

Jene Fraumünsterzimmer sind im Nordflügel untergebracht. Dann ladet eine Loggia zur Rast und Ausschau auf den Park und seine Baumriesen ein. Das ganze schliesst der Ostpavillon ab, der die Apotheke, einen schmucken Vorraum und den Aufstieg zum oberen Stocke enthält. Hier stellt sich der inner-

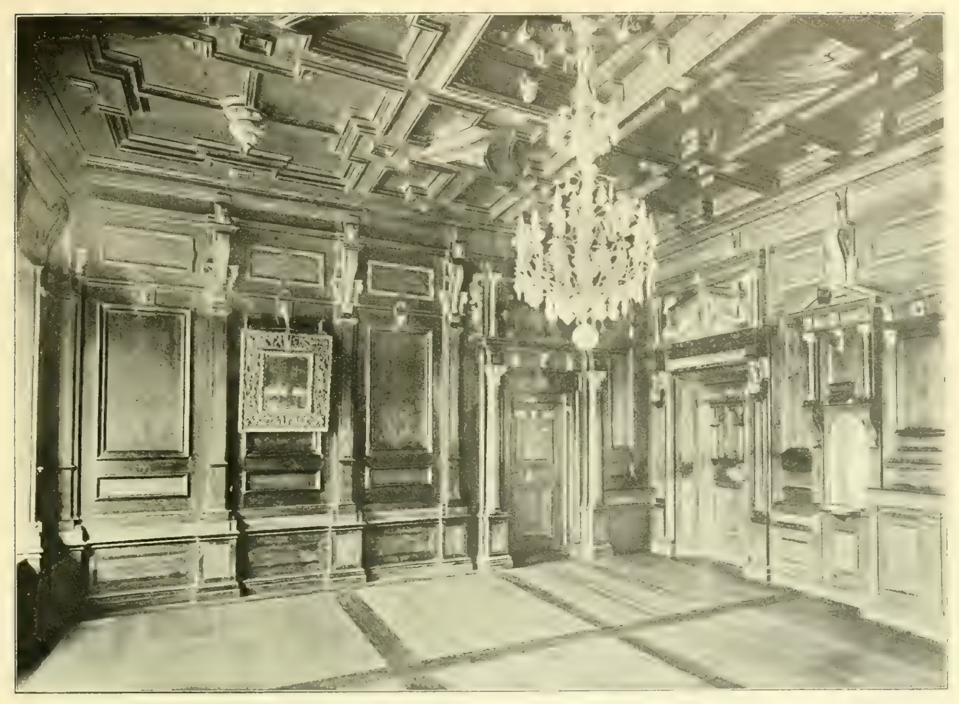


Aus dem schweizerischen Landesmuseum in Zürich.
Zimmer der Äbtissin Sibylla von Helfenstein aus der Abtei Fraumünster in Zürich.

halb des Pavillons gelegene Teil als eine Wiederholung des Saales dar, den der Konstanzische Bischof Hugo von Hohenlandenberg 1515 in seinem Schlosse Arbon hatte herstellen lassen. Die Decke mit ihrem Wappenschmuck, den Heiligenbildern und Drolerien ist 1888 erworben worden.

Nun setzt sich die Folge der Zimmer bis zu dem Flure fort, der im Westflügel vor der oberen Kapelle liegt. Auch hier tritt die Spätgotik in Kraft; aber sie ist mit Renaissance-Elementen versetzt, weil dieser hohe und lichte Raum zur Aufnahme kirchlicher Altertümer aus den letzten Jahrhunderten dient. Wie unten die Ratsstube von Mellingen, so springt darüber der „Lochmannsaal“ aus Zürich, ein charaktervolles Specimen aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nach Westen vor. Kleine Treppen führen hüben und drüben zu dem Dachraume hinauf, der wiederum trauliche Gelasse birgt bis zu dem Oberstock des Arbonsaales, dessen Einrichtung einmal das Bild einer Bürgerwohnung aus dem 17. Jahrhundert gewähren soll.

Die Veranschaulichung des Wohnbaus durch alle Phasen, die seine Entwicklung seit dem Anfange des 14. Jahrhunderts genommen hat, schliesst mit dem vornehm behaglichen Rokokozimmer ab, das neben dem Vorraum zur Kapelle die glänzenden Erzeugnisse der Zürcherischen Porzellanmanufaktur enthält. Sammlungen nehmen den Rest des westlichen und beide Enden des Südflügels ein: Keramisches, voran die Winterthurer- und Bauernfayencen, endlich die Trachten und Uniformen mit allem, was zur militärischen Ausrüstung in der guten alten Zeit gehörte. Dass hier die Ordnung über das Malerische geht, ist durch die Natur der Materialien angezeigt.



Das Pestalozza-Zimmer im schweizerischen Landesmuseum in Zürich.

An reizvollen Interpunktionen fehlt es gleichwohl nicht; denn ebenso geschickt wie die Aufstellung des Einzelnen sich macht, ist durch Einordnung alter Bauteile, von Brusttäfern, Thüren, Büffets und Öfen für die Gliederung im grossen und einen Wechsel von Gruppen gesorgt, deren jede das Bild einer Stilepoche giebt.

Das Grösste behielt sich der Meister auf den Schlusspunkt vor. Aus den Trachtenzimmern betreten wir einen Raum, der schon durch seine Dimensionen imponiert. Siebenhundert Quadratmeter nimmt die Grundfläche dieses kreuzförmigen Saales ein, dessen Wölbung die Höhe von sechzehn Meter erreicht. Ihr Rippenwerk ahmt üppige Spätgotik nach, und von den Bündelpfeilern wogt buntes Fahnenzeug herab. Diese Ehrenzeichen und was darunter glänzt und gleisst erklären, warum der Bau so stolz geriet. Er ist den Erinnerungen an den Schutz und Trutz geweiht, welchen starke Männer gehalten haben. Hier wird die Umschau eine rege sein, denn alles giebt zu denken: Banner, deren manche aus dem Burgunder- und Schwabenkriege kamen, Rüstzeug, das auch von diesen Zügen stammt und die breite Masse, die zwar kein Prunkwerk enthält, dafür aber reich und voll die Bewaffnung eines Volksheeres im 16. und 17. Jahrhundert zeigt. Dass bei alledem auch die Kunst in Ansehn stand, beweist die Eleganz der Formen, die durch Hunderte von Stücken wechseln, und der hohe Stand, auf den gewisse Zweige, wie die Stückgiesserei in Zürich, gelangten. In die Fenster haben die eidgenössischen Stände ihre Schilde gestiftet. Zwei gotische Kamine nehmen die Mitte der Schmalfronten ein, beide sind Walliser Arbeit, aus Stuck gebaut; den einen hat Georg Supersax, der grimmige Gegner des Kardinals Schinner, in seinem Schlosse zu Glis errichten lassen.

Der Uniformsaal nimmt neben dem Durchgang zum Treppenhause den Rest des Südbaues ein; Direktion, Kanzlei und was zur Verwaltung gehört, sind im Ostflügel untergebracht, wo der stattliche Thurm die Grenze zwischen dem Landesmuseum und der Kunstgewerbeschule bezeichnet. Nach dem Hofe springt ein Vorbau aus. Hier ist ein Sitz für köstliche Ausschau geschaffen. Der Einblick in den Hof mit seiner Kapelle, den mannigfaltigen Durchbrechungen aller Teile und der Guppierung von Giebeln und Thürmchen auf grüner Folie kommt dem von der Warte einer Feudalburg gleich. Die Thurmgeschosse sind für alte Zimmereinrichtungen hergerichtet bis zuoberst, wo für den Satten und Schaumüden ein Auslug in alle Weite geschaffen ist. (Fortsetzung folgt.)

EINIGES ÜBER HANS PLEYDENWURFF UND SEINE VORGÄNGER

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER NÜRNBERGER MALEREI

VON *WERNER WEISBACH*

DIE deutsche Reichsstadt Nürnberg unterhielt schon seit dem 14. Jahrhundert lebhafte Handelsbeziehungen zu dem Königreiche Polen. Besondere Privilegien wurden ihr hier wie in Böhmen, Österreich und Mähren gewährt. Neben Breslau bildete Krakau einen Hauptverkehrspunkt für den Nürnberger Handel im Osten.

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung, den die Residenz der polnischen Könige im Laufe des 15. Jahrhunderts nahm, ging ein künstlerischer Hand in Hand. Da indessen das nur halb civilisierte Land seine künstlerischen Bedürfnisse nicht völlig selbständig zu bestreiten vermochte, so fanden auswärtige Meister im Polenlande Beschäftigung und Unterhalt. Die bestehenden Handelsverbindungen wiesen dabei naturgemäss vor allem die Wege. Und so kam es, dass, wie bekannt, um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts verschiedene Nürnberger Künstler wie Veit Stoss, Hans von Kulmbach und Albrecht Dürer's Bruder Hans ihre Schritte nach Krakau lenkten.

Im Dunkel liegen die künstlerischen Beziehungen zwischen Nürnberg und Krakau noch vor dem dortigen Erscheinen des Veit Stoss im Jahre 1477. Vielleicht tragen die folgenden Zeilen dazu bei, dieses Dunkel wenigstens einigermassen zu lichten.

Fährt man auf der Strecke von Krakau nach Lemberg, so erreicht man in etwa einer Stunde das Städtchen Slotvina. Von da gelangt man in kurzer Zeit nach dem Dorfe Szczepanów. Der Fuss betritt dort einen den Polen heiligen Boden. Der Ort ist die Geburtsstätte des polnischen Schutzheiligen Stanislaus. Sein Haus wird noch gezeigt und verschiedene Kultstätten sind ihm geweiht, die hohe Verehrung geniessen.

In der Pfarrkirche dieses Dorfes befindet sich an der linken Längswand ein ziemlich umfangreiches Tafelgemälde, das die 1. Abbildung wiedergiebt. Vor gemustertem Goldgrund steht in der Mitte Maria mit dem Kinde, über der zwei Engel eine Krone halten, zur Rechten die hl. Magdalena mit dem Salbgefäss, zur Linken der hl. Stanislaus. Am Boden knieen drei kleine Stifterfiguren. Von diesen gehen zwei Spruchbänder aus. Auf dem linken stehen die Worte: ne peream virgo — (?), rechts miserere mei deus. Das Bild befindet sich augenblicklich in restauriertem Zustand. Unsere Abbildung wurde nach einer vor der Restauration hergestellten photographischen Aufnahme angefertigt.

Wem in Krakau nur einige Arbeiten einheimischer Meister zu Gesicht gekommen sind,[1]) der wird vor diesem Bilde sogleich bekennen müssen, dass es von einem in polnischer Kunst aufgewachsenen Maler nicht herrühren kann. Die stilistischen Merkmale weisen uns aus Polen hinaus nach Deutschland und zwar an einen ganz bestimmten Punkt, nach Nürnberg.

Durch die scharfsinnigen Untersuchungen Henry Thode's in seiner „Malerschule von Nürnberg“ ist in die Nürnberger Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts vielfach Klarheit gebracht worden. Ihm haben wir auch die genauere Bekanntschaft mit dem Maler Hans Pleydenwurff zu verdanken. Er stellte zuerst fest, dass auf einer früher dem Michael Wolgemut zugeschriebenen Kreuzigung der Münchener Pinakothek die von Robert Vischer entdeckten, an der Mütze eines der Schergen erkennbaren Buchstaben J. P. als das Monogramm des urkundlich nachweisbaren Künstlers Johannes Pleydenwurff zu deuten wären. Durch Bestimmung und Auffindung der verschiedenen Teile

1) Einige solcher Bilder sind reproduziert in der Publikation des Muzeum Narodowe in Krakau: Obrazy Szkól. Cechowych Polskich. Krakau 1896, z. B. Nr. 6 u. 7.

eines Altarwerkes (jetzt in Pariser Privatbesitz und im Breslauer Museum zerstreut), das, wie aus den stilistisch mit dem Münchener Bilde aufs engste zusammenhängt, gestaltete er weiterhin diesen Meister



Abb. 1. Altarbild in Szczepanów in Galizien.

Urkunden ersichtlich, im Jahre 1462 für die Breslauer Elisabethkirche bei Pleydenwurff bestellt war und zu einer greifbaren künstlerischen Persönlichkeit und vermochte ihm auch eine Reihe anderer Werke zuzu-

schreiben. Die meisten dieser Zuschreibungen wur- [illegible] Münchener Pinakothek und des Germanischen Museums in Nürnberg aufgenommen. Somit hat die Münchener Sammlung neben der vorher erwähnten Kreuzigung noch zwei Stücke eines Altarflügels (Nr. 234): die Anbetung des Kindes und die Vermählung der hl. Katharina, zu denen in der Augsburger Gemäldesammlung eine Kreuzigung Christi (Nr. 42) und eine Auferstehung (Nr. 43) gehören, das Germanische Museum die Heiligen Dominikus (Nr. 102) und Thomas von Aquino (Nr. 103), eine Vermählung der hl. Katharina (Nr. 104), eine Kreuzigung Christi (Nr. 116), sowie ein Porträt des Kanonikus Schönborn (Nr. 101) aufzuweisen. Alle diese Bilder zeigen in der That so unverkennbare stilistische Zusammenhänge, dass man nicht umhin kann, sie mit Thode ein und derselben Künstlerhand zuzuerteilen.[1])

In den Kreis dieser Darstellungen gehört auch das Bild im polnischen Osten. Ein sehr charakteristisches Merkmal, das uns hier wie auf den meisten Pleydenwurff'schen Bildern begegnet, bilden die eigenartig geformten Hände mit ihren nach auswärts gebogenen Gliedern. Der Marientypus erinnert an den des leider stark beschädigten Fragmentes einer Darbringung im Tempel im Breslauer Museum schlesischer Altertümer (Nr. 4436).[2]) Auch der geschwungene, etwas steife Bausch des Mantels legt sich hier in gleicher Weise um den Arm der Maria wie auf dem Bilde in Szczepanów um den rechten Arm der Maria und der Magdalena. Überhaupt ist in Szczepanów die Gewandbehandlung in der komplizierten Art, wie sich die schweren Stoffe knittern, aufblähen und in einzelnen Zipfeln herabhängen, aufs engste verwandt mit ähnlichen Motiven auf der vom Breslauer Altar herrührenden, jetzt in Pariser Privatbesitz befindlichen Kreuzabnahme und der Münchener Kreuzigung. Auch zu anderen Pleydenwurff'schen Werken lassen sich manche Beziehungen finden, wie z. B. die Ähnlichkeit der die Krone haltenden Engel mit ihren langen, unter der Brust geschürzten und in der Luft flatternden Gewändern mit denen der Anbetung des Kindes in der Münchener Pinakothek wohl in die Augen fällt. Alle diese Gründe sowie die Gesamtfarbenwirkung mit einem hervorstechenden hellen Grün, das sich auf den verschiedensten Werken Pleydenwurff's wiederfindet, scheinen mir dafür zu sprechen, dass er der Schöpfer des Bildes in Szczepanów gewesen ist. Charakteristisch für ihn ist auch die sorgfältige, porträtmässige Ausführung der Stifterbildnisse, wie wir sie z. B. bei der Schönborn'schen Kreuzigung im Germanischen Museum vermöge eines uns erhaltenen Porträts des dortigen Stifters von gleicher Hand kontrollieren können.

Forschen wir nach der Geschichte des merkwürdigen Bildes, so ist dieselbe aufs engste verwachsen mit der Geschichte des Kirchleins, in dem es sich befindet.

Wie bereits angedeutet, ist Szczepanów als Geburtsort des hl. Stanislaus für die polnische Kirche von besonderer Bedeutung. In diesem Flecken hatten sein Vater Wyelislaus und seine Mutter Benigna oder Bogna zu Ehren der hl. Maria Magdalena eine Kirche gegründet.[1]) Dieses Gotteshaus, ein unscheinbarer hölzerner Bau, geriet im Laufe der Zeit in tiefen Verfall. Erst durch die Fürsorge des Krakauer Kanonikus und bekannten Schriftstellers Johannes Dlugoss (1415–1480) wurde die Kirche in ein steinernes Gebäude verwandelt und in reichster Weise ausgestattet. Diese Thatsache ist uns an verschiedenen Stellen der zahlreichen von Dlugoss hinterlassenen Schriften überliefert. In der vorher angeführten Vita sancti Stanislai schreibt er weiter (S. 388) über diese Ecclesia: „quam nos elemosynis fidelium partim, partim etiam proprio aere, cum esset vilis et lignea, in lateritiam, viri Sancti ortum et incunabula illustraturi, et ignominiam publicam tanto tempore toleratam, quo potuimus studio et sumptu, abolendo, tergendoque reduximus.“ In ausführlicher Weise schildert Dlugoss die durch ihn bewerkstelligte Wiederaufrichtung der Kirche in dem Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis (Op. omn. Bd. VIII, Krakau 1864, S. 268). Hier deutet er ferner an, dass er auch für die innere Ausstattung des Gotteshauses in reichem Masse Sorge getragen habe: „In quem (locum) et calices, ornatus, cappas, caeteraque cunilia ecclesiastica pro suo posse congessit.“

Von grösster Bedeutung für unser Bild ist es, dass er uns bei dieser Gelegenheit auch den Pfarrer der Kirche nennt: den „plebanus Stanislaus Zabka nobilis de domo Prussy“. Denn das Wappen, das sich auf unserem Gemälde neben den Stiftern befindet, ist kein anderes als das der Familie Prussy.[2]) Der Schluss scheint daher wohl nicht zu gewagt, in der geistlichen Stifterfigur zu äusserst links den plebanus

1) Ich glaube, dass Thode dem gleichen Künstler mit vollem Recht auch im Germanischen Museum die im Katalog als „Werkstätte und Art des M. Wolgemut“ bezeichneten Bilder: Maria, von einer Verkündigung Nr. 124 und die Anbetung der Könige Nr. 125, sowie den dazugehörigen [illegible] und Anbetung des Kindes (Thode Nr. 178) zuschreibt.

2) Thode Nr. 131.

1) Dlugoss Vitae Episcoporum Poloniae. Sanctus Stanislaus. Opera omnia. Cura Alexandri Przezdziecki. Krakau 1887, Bd. 1, S. 388.

2) Ich verdanke diesen Hinweis sowie überhaupt die reichste Unterstützung bei dieser Arbeit dem stets hilfsbereiten Entgegenkommen des Herrn Professor Sokolowsky in Krakau.

Stanislaus Zabka, in den beiden übrigen zwei andere Angehörige der Familie Prussy zu erkennen.

Fernerhin ist es für unser Bild von Wichtigkeit, dass wir auch das Weihedatum der Kirche bestimmen können, vermöge der „Inscriptio in ecclesia Szczepanów“: „MCCCCLXX ad honorem benedictae Trinitatis, S. Stanislai et S. Magdalenae.“ [1]) Höchst wahrscheinlich zierte das Gemälde wohl ursprünglich den Hochaltar der Kirche; denn wenn wir auch in der Mitte die Madonna mit dem Kinde statt der in der Inscriptio genannten hl. Trinität sehen, so begegnen uns doch die beiden dort angeführten Schutzheiligen Magdalena und Stanislaus. Auch findet sich heute kein anderes Gemälde mehr an Ort und Stelle, das ursprünglich den Hauptaltar gebildet haben könnte. Das in der Inscriptio genannte Konsekrationsdatum dürfte also auch für unser Bild vielleicht nicht ganz belanglos sein.

Dabei gewinnt ein Moment, das vielleicht nur auf einem Zufall beruht, indessen nicht unerwähnt bleiben darf, eine gewisse Bedeutung. Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte Bd. XV führt den Maler Hans Pleydenwurff in den Jahren 1458 bis 1472 in jedem Jahre mit Ausnahme von 1462 und 1470 als in den Urkunden vorkommend an. Diese Angaben lassen sich zwar heute nicht mehr kontrollieren, da das vollständige von Murr benutzte Material nicht mehr festzustellen ist. Aber in dem einen Jahre, in dem nach Murr Hans Pleydenwurff in den Urkunden nicht genannt wird, 1462, können wir ihn thatsächlich als von Nürnberg abwesend nachweisen, da er in diesem Jahre, wie oben bereits bemerkt, das Altarwerk in Breslau ausführte. Vielleicht war er also auch in dem zweiten Jahre, bei dem Murr seinen Namen nicht nennt, 1470, fern von Nürnberg, und zwar in Polen, wie wir geneigt sind anzunehmen. Jedenfalls hat eine Prüfung der auf dem Nürnberger Königl. Kreisarchiv befindlichen Akten zu dem Jahre 1470 den Namen Pleydenwurff's nicht zu Tage gefördert. [2]) Das will jedoch nicht viel bedeuten; denn andererseits vermag man heute keineswegs mehr für alle die Jahre, in denen Murr den Maler als in Nürnberg anwesend anführt, Urkundliches über ihn aufzuweisen. Man wird jedoch daraufhin keineswegs Murr's Angaben als völlig aus der Luft gegriffen hinstellen dürfen, zumal seine Aussage für das Jahr 1462 sich als richtig herausgestellt hat und für das Jahr 1470 durch unsere Untersuchung an Glaubwürdigkeit gewinnt.

1) Die Mitteilung derselben verdanke ich ebenfalls der Güte des Herrn Prof. Sokolowsky.

2) Bei den Forschungen in den Nürnberger Archiven wurde ich aufs reichste von seiten der Verwaltung sowohl des Köngl. Kreisarchivs wie des städtischen Archivs unterstützt, wofür ich an dieser Stelle meinen wärmsten Dank aussprechen will.

Ist also das Altarbild in Szczepanów zum Weihejahre der Kirche 1470 hergestellt worden, so lässt sich jedenfalls nichts dagegen geltend machen, dass der von uns in Anspruch genommene Maler Hans Pleydenwurff es um diese Zeit in dortiger Gegend, etwa in Krakau, ausgeführt haben kann.

Dafür spricht noch ein Umstand, der sich aus der Betrachtung eines in Krakau befindlichen Gemäldecyklus ergiebt. Tritt man in die Jagellonische Kapelle des Krakauer Domes, so gewahrt man linker Hand ein umfangreiches Altarwerk mit Scenen aus dem Leben Christi, das, wenn es auch nicht von Pleydenwurff selbst herrühren mag, doch unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden sein muss. Nürnberger Formensprache des 15. Jahrhunderts verrät uns jedes einzelne Stück dieses Cyklus. Ganz besonders ist die Anbetung des Kindes mit der gleichen Darstellung Pleydenwurff's in der Münchener Pinakothek verwandt. Indessen enthält das Altarwerk im ganzen zu viel Fremdartiges, das auf polnische Gehilfen zurückzuführen sein mag, um es als eigenhändiges Werk Pleydenwurff's in Anspruch nehmen zu dürfen. [1]) Immerhin trägt es viel zur Bekräftigung der Annahme eines Krakauer Aufenthaltes des Nürnberger Meisters bei.

Erweist sich also unsere Verknüpfung der Thatsachen als richtig, so wäre Hans Pleydenwurff zweimal nach Osten gewandert, das erste Mal nach Breslau im Jahre 1462, um den Altar für die Elisabethkirche anzufertigen, das zweite Mal im Jahre 1470 nach Krakau.

Bei dieser Gelegenheit ist es vielleicht nicht unangebracht, einige das Leben und Wirken des Hans Pleydenwurff betreffende Thatsachen, die noch der Aufklärung bedürfen, zu berühren.

Vor allem erscheint es mir für die Geschichte der Nürnberger Malerei von Wichtigkeit, wenigstens ungefähr festzustellen, an welchem Zeitpunkt Pleydenwurff seine Thätigkeit in Nürnberg begonnen hat. Thode [2]) nimmt dafür auf Grund einer Notiz von Lochner in Frommann's Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit 1871, S. 278 das Jahr 1451 an. Die Hausbriefe, auf welche sich Lochner dabei stützt, haben sich trotz eifrigster Nachforschungen in den Nürnberger Archiven unter Lochner's Notizen nicht mehr auffinden lassen. Sie sollen besagen, dass „Hans Pleydenwurff in derselben Gegend, wo sich später Michel Wohlgemut, sein Nachhübner, findet, wohnhaft gewesen sei“. Und zwar soll der eine von ihnen vom Montag von St. Georgen-Tag (20. April) 1451 datiert sein, woraus hervorgehe, dass Pleydenwurff in diesem Jahre bereits in Nürnberg ansässig gewesen sei. Aller Wahrscheinlichkeit nach beruht indessen die ganz sonderbare

1) Ein Stück davon ist von dem Photographen Krieger aufgenommen worden und trägt unter dessen Aufnahmen die Nummer 171.

2) A. a. O. S. 273.

[illegible] Lochner's [illegible] ein Irrtum, und man hat dafur Montag vor St. Georgen-Tag (20. April) 1461 einzusetzen; denn der 20. April fällt allerdings im Jahre 1460 auf Montag vor St. Georgen-Tag, nicht aber 1461.[2])

Erweist sich also die Mitteilung Lochner's augenscheinlich als unrichtig, so dürfen wir uns vielmehr ganz getrost an das urkundliche Material selbst halten, das sich noch jetzt im Nürnberger Königl. Archiv vorfindet. Hier tritt der Name des Hans Pleydenwurff in den Bürgerbüchern zum ersten Male im Jahre 1457 (ohne Monatsdatum) auf. Und zwar wird er in diesem Jahre als Bürger in Nürnberg aufgenommen. Der zweite ihn betreffende Eintrag zum Jahre 1457 und zwar vom 10. Oktober ist ein kurzes Ratsdekret und besagt, dass ihm gestattet wurde, „in der inneren Stadt zu sitzen". Vor 1457 dürfen wir also den Beginn der künstlerischen Laufbahn Pleydenwurff's in Nürnberg kaum ansetzen.

Darf man das als feststehend annehmen, so gewinnt meiner Ansicht nach die Thätigkeit eines anderen Malers, den Thode als den Meister des Löffelholtz'schen Altares bezeichnet hat, eine grössere Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Malerei. Thode schreibt ein und derselben Künstlerhand, wie mir scheint mit vollem Recht, folgende in Nürnberg befindliche Bilder zu. Den zu Ehren von Frau Kunigunde Wilhelm Löffelholtz im Westchor von St. Sebald errichteten Altar, nach dem er den Meister benennt, ferner je drei Scenen aus der Legende der hl. Katharina in der vierten und sechsten Kapelle links in St. Lorenz, sowie eine Verlobung der hl. Katharina in der fünften Kapelle ebenda.

Der Löffelholtz'sche Altar ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil er mit dem Todesdatum der Kunigunde Löffelholtz 1453 „an S. Thomas Tag de Aquin" bezeichnet ist, also jedenfalls kurz danach entstanden sein muss. Dass das Datum auf dem ziemlich übermalten Altarwerk auf völliger Richtigkeit beruht, geht auch aus dem Epitaph derselben Frau in der „untern Capelln" von St. Sebald hervor, von dem sich eine Abschrift im Kgl. Kreisarchiv befindet, die den gleichen Todestag angiebt.[1]) Wir haben also in dem Meister des Löffelholtz-Altares einen Maler zu erblicken, der vier Jahre, bevor Hans Pleydenwurff das Bürgerrecht erwarb, eines seiner Hauptwerke vollendet hatte.

Diesem Künstler nun gehört, wie ich glaube, ein Altarwerk an, das Thode meiner Meinung nach fälschlich dem Pleydenwurff zugeschrieben hat. Die beiden Teile desselben hängen an zwei gegenüberliegenden Pfeilern am Eingange des Chores von St. Lorenz in Nürnberg. Dargestellt ist auf dem Hauptbilde die Anbetung der Könige (vgl. Abb. 2), auf den anderen Stücken vier Scenen von geringerem Umfang: die Verkündigung (vgl. Abb. 3), Anbetung des Kindes, die Flucht nach Ägypten und der Bethlehemitische Kindermord. Thode selbst[1]) vermag sich manche Eigentümlichkeiten dieser Bilder wie namentlich ihren Zusammenhang mit der älteren Nürnberger Schule nur dadurch zu erklären, dass er das Werk in eine ganz frühe Periode Pleydenwurff's setzt. Ich glaube, dass ein Vorgänger von ihm es geschaffen hat.

Die Zierlichkeit der Figuren ist die gleiche, wie sie uns auf allen Arbeiten des Meisters des Löffelholtz'schen Altares entgegentritt. Der Künstler zeigt sich stets als liebenswürdiger Schilderer, ohne in der Wiedergabe menschlicher Affekte die herbe Wirklichkeitstreue Pleydenwurff'scher Charakteristik zu erstreben. Bei ihm ist jeder leidenschaftliche Ausdruck auf ein gewisses Mass herabgestimmt, und die innere Erregung der Personen bricht sich nicht schrankenlos in gesteigerten Ausdrucksbewegungen Bahn. Man beachte z. B. bei dem Bethlehemitischen Kindermord den zu stiller Ergebung gedämpften Schmerz der Mütter, die nur, gleichsam wie von leiser Schwermut ergriffen, dem furchtbaren Morden von ferne zuschauen. So hätte Pleydenwurff niemals diese Scene dargestellt.

Ein weiterer Umstand erhebt es meiner Ansicht nach fast zu völliger Gewissheit, dass der Löffelholtz-Altar und die Bilder im Chor von St. Lorenz demselben Künstler ihren Ursprung verdanken, das ist die gänzlich gleichartige Wiedergabe der Landschaft. Die Anbetung der Könige zeigt uns eine aufs feinste durchgeführte landschaftliche Scenerie von ganz bedeutender Tiefe. Vorder-, Mittel- und Hintergrund sind geschickt miteinander verbunden. Auch der Luftperspektive ist in geeigneter Weise Rechnung getragen. Der Horizont ist in bläulichen Duft gehüllt, und die verschiedenen Nüancen der Himmelsfärbung sind wohl beobachtet: im Vordergrunde ein tiefes Blau, das sich nach hinten zu in einen leichten goldigen Schimmer auflöst. Ganz denselben für jene Zeit wohl bemerkenswerten Eigenschaften begegnen wir auf dem Bilde mit dem Kampfe des hl. Georg vom Löffelholtzschen Altar: im Vordergrunde braunes Hügelland, links zerklüftete Felsen, auf denen Gesträuch wächst, hinten eine Stadt mit vielen Kirchen, von einer Mauer mit runden Türmen umgeben, deren einer Teil sich links auf einen Hügel hinaufzieht, in der Ferne ein buchtenreiches Flussthal, dessen Wasser leicht goldig schimmert, von Schiffen befahren, und bläuliche Berge.

1) Ich verdanke diesen freundlichen Hinweis dem Herrn Königl. Archivar Bauch in Nürnberg.

2) Die Angabe bei Biedermann, Geschlechtsregister des Hochadelichen Patriciats zu Nürnberg. Bayreuth 1748, Tab. CCCV, der das Jahr 1462 als Todesdatum anführt, beruht also augenscheinlich auf einem Irrtum.

1) A. a. O. S. 115.



Abb. 2. Anbetung der Könige vom Altarwerk im Chor von St. Lorenz in Nürnberg.



Abb. 3. Die Verkündigung vom Altarwerk im Chor von St. Lorenz in Nürnberg.

Die Wiedergabe der Scenerie zeigt die gleichen Vorzüge wie die Anbetung der Könige. Derselbe Sinn für malerische Effekte in der Darstellung der Landschaft macht sich bemerkbar. Wie hart erscheint daneben z. B. eine Pleydenwurff'sche Landschaft wie die der Kreuzigung in der Münchener Pinakothek oder dem Breslauer Museum.

Andere Übereinstimmungen mit den Werken des Meisters des Löffelholtzschen Altares werden sich aus dem Folgenden ergeben.

Zunächst mag noch ein anderes Bild erwähnt werden, das ich diesem ebenfalls zuteilen zu dürfen glaube und das, wenn ich recht sehe, bisher noch gar keine Berücksichtigung in der kunstgeschichtlichen Litteratur gefunden hat. Es stellt eine Krönung Mariä dar und gelangte im Jahre 1859 aus der von Reider-schen Sammlung in Bamberg in das Münchener Nationalmuseum. Auf einem goldenen Throne, über den ein grün gemusterter Teppich mit rotem Rand gebreitet ist, sitzt Christus, die Krone auf dem Haupte, in einen weiten roten, goldgestickten Mantel gehüllt. Die Rechte hat er segnend erhoben, in der Linken hält er das Scepter. Maria, mit lang wallendem, blonden Haar, ebenfalls eine Krone auf dem Haupte, kniet mit gefalteten Händen neben ihm. Sie trägt einen blauen, von goldener Borte eingefassten Mantel über gleichfarbigem Untergewande. Mit tief inbrünstigem Ausdruck schlägt sie die dunkelen Augen nieder, ganz erfüllt von der Weihe des Augenblickes. Offenbar hat der Künstler den Moment darstellen wollen, wie der Herr soeben der Jungfrau die Krone auf das Haupt gesetzt hat und nun im Begriff ist, den Segen zu sprechen. Fünf anmutige Engelsgestalten, je einer zu den Seiten des Thrones, drei über demselben lassen auf Instrumenten ihre himmlische Musik ertönen. Es ist eine wunderbare Stimmung, die über diesem Bilde ausgebreitet liegt. Mit allen Mitteln seiner Kunst sucht uns der Schöpfer des Gemäldes das Wunder begreiflich zu machen. Die Hauptgruppe selbst wirkt durch eine wahrhaft ergreifende Innerlichkeit des Ausdrucks. In demütiger Bescheidenheit hat die Jungfrau den Blick gesenkt, um den Segen des göttlichen Sohnes zu empfangen. Sie erscheint nicht erhoben durch die Ehre, die ihr zu Teil wird, nicht verklärt durch die göttliche Gnade. Nur ein leiser Zug menschlicher Schwermut liegt über ihrem lieblichen Antlitz.

Dieser eigenartige Ausdruck schwärmerischer Melancholie in den Frauenköpfen begegnet uns nun auf allen Werken, die wir der gleichen Künstlerhand zuzuteilen geneigt sind. Er ist auf dem Löffelholtzschen Altar der Katharina sowohl bei der Disputation als bei der Verbrennung der Philosophen eigen. Er findet sich auf den oben erwähnten anderen Scenen der Katharinenlegende im linken Seitenschiff von St. Lorenz und macht sich auf den Bildern im Chor von St. Lorenz bemerkbar. Diese zarten Wesen gehören einem ganz anderen Geschlecht an als die lebenskräftigen, robusten Pleydenwurff'schen Frauen mit den scharfen Zügen, dem starken rundlichen Kinn und der langen geraden Nase, die alle Merkmale guter Nürnberger Bürgerinnen tragen.

Das individualisierende Streben Pleydenwurff's tritt bei dem Meister des Löffelholtz'schen Altares noch gar nicht hervor. So befindet er sich, wenn er, wie bei der Disputation oder Verbrennung der Philosophen eine Anzahl verschiedener Männer darzustellen hat, in völliger Verlegenheit und bildet einen wie den anderen ohne jeglichen der Situation angemessenen Ausdruck. Der eine gehört eben noch zum Teil einer anderen älteren Zeit an, während der andere einen weiteren künstlerischen Fortschritt repräsentiert.

Und doch nimmt auch der Meister des Löffelholtz'schen Altares eine höchst wichtige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Kunst ein. Schon Passavant[1]) hatte diese erkannt und darauf hingewiesen, dass hier zum erstenmal sich niederländischer Einfluss in Nürnberg deutlich bemerkbar machte. Mit vollem Recht. Unzweifelhaft hat der Maler sich an

1) Deutsches Kunstblatt 1846, S. 190 ff.

den Werken niederländischer Künstler ausgebildet. Nur in den Niederlanden konnte er lernen, Landschaften so darzustellen. Nur dort konnte er die Anregung empfangen, wie auf dem Bilde im Chor von St. Lorenz, die Anbetung der Könige zu einer solchen Prunkscene auszugestalten. Dorther entlehnte er ferner einzelne Typen wie z. B. den Joseph. Ferner können wir auch das aus seinen Werken schliessen, dass er sich an Künstlern in der Richtung des Jan van Eyck ausgebildet haben muss.[1]) Das starke Pathos des Rogier van der Weyden, das wir später bei Hans Pleydenwurff wiederfinden, lag ihm völlig fern. Es war auch nicht die von den van Eyck's aufgebrachte und so glänzend durchgeführte naturwahre Wiedergabe menschlicher Persönlichkeiten, was er sich von der niederländischen Kunst zu eigen machte. Vor allem war es die fröhliche Farbenpracht der Vlamen, die ihn reizte: die buntschimmernden, mit Edelsteinen besetzten Gewänder mit ihrem reichen, knitterigen Faltenwurf, das liebevolle Sichversenken in die Reize landschaftlicher Scenerien, endlich die Verschmelzung von Figuren und Landschaft zu einem einheitlichen Gesamtbilde unter Beobachtung der wichtigsten Kompositionsregeln. Alles dies wurde der Nürnberger Malerei durch den Meister des Löffelholtz'schen Altares erschlossen.

Prüft man seine Werke auf die chronologische Reihenfolge hin, so muss man wohl, glaube ich, zu Thode's Resultat gelangen, die Scenen aus dem Leben der hl. Katharina in der vierten und sechsten Kapelle des linken Seitenschiffes von St. Lorenz in eine spätere Zeit zu setzen als den Löffelholtz-Altar. Dagegen scheint mir die Vermählung der hl. Katharina in der fünften Kapelle links in St. Lorenz ebenso wie das Altarwerk im Chor ebendaselbst einer früheren Epoche anzugehören. Das letztere zeigt die niederländischen Einflüsse am frischesten und unmittelbarsten. Da sich hier ausserdem an einzelnen Stellen wie z. B. bei der Flucht nach Ägypten eine gewisse Gebundenheit der Ausdrucksweise, die an die ältere Nürnberger Kunst gemahnt, wie schon Thode bemerkt hatte, geltend macht, so glaube ich diese Bilder als die frühesten uns erhaltenen Arbeiten des Meisters ansehen zu dürfen. Der Löffelholtz-Altar zeigt uns jene niederländischen Einflüsse, wenn sie sich auch noch stark bemerkbar machen, doch in höherem Grade verarbeitet. Der Künstler hat sich schon mehr einen eigenen Stil herausgebildet. Vor 1453 begannen also niederländische Einwirkungen in Nürnberg sich geltend zu machen.

Der zweite nachweisbare Nürnberger Künstler, der bei den Vlamen in die Lehre geht, ist Hans Pleydenwurff gewesen. Er steht jedoch ganz im Banne des grossen Brabanters Rogier van der Weyden. Seine Kreuzabnahme vom Breslauer Altar ist völlig von ähnlichen Rogier'schen Kompositionen beeinflusst. Jede einzelne Figur steht anteilnehmend unter dem Drucke des furchtbaren Ereignisses. Nichts mehr von irgendwelchem Zurückhalten oder Dämpfen des Schmerzes. Mit voller Gewalt bricht er sich bei allen Anwesenden in verschiedenen Abstufungen Bahn. Der Nürnberger Malerei wird so ein weiteres Feld eröffnet. Sie macht einen Schritt vorwärts in der Steigerung des Gefühlsausdruckes. Damit geht eine tiefere Charakterisierung des Menschen Hand in Hand. Männer und Frauen erhalten zum Teil schon porträtmässige Züge. Das früheste uns erhaltene selbständige Porträt der Nürnberger Schule, das des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum, rührt von Pleydenwurff her.

Die geschilderten Bestrebungen sind als Entwicklungsprinzip für die Nürnberger Malerei von der grössten Bedeutung und bleiben für die ganze Folgezeit ausschlaggebend. Während auf den Bildern der ersten Epoche die Personen in statuarischer Ruhe, jede für sich, mit starrem Ausdruck, ohne irgend welchen Anteil zu nehmen, dastehen, macht sich weiterhin eine immer mehr sich vertiefende und ins einzelne gehende Wiedergabe menschlicher Persönlichkeit bemerkbar. Die ersten Anfänge dazu zeigen sich beim Meister des Tucher'schen Altares. Niederländische Einflüsse geben dazu einen neuen Anstoss. Doch nicht der erste Nürnbergische Künstler, der sich an vlämischen Werken ausbildet, brachte die individualistische Darstellungsweise zu völligem Durchbruch. Vielmehr waren es, wie wir sahen, vorerst andere Momente, die ihn bei den fremden Kunstwerken anzogen. Seine Figuren zeigen noch ganz jene Abgeschlossenheit, jenes Fürsichbestehen, wie die der vorhergehenden Periode, so dass es, um zu ihrem Verständnis zu gelangen, keiner tieferen Versenkung, keines Nachfühlens bedarf, eine Darstellungsweise, die Hotho[1]) einmal mit Hinblick auf die Kölnische Schule als Seelenplastik bezeichnete. Erst Pleydenwurff beginnt, seine Gegenstände wirklich psychologisch zu vertiefen und bei seinen Menschen die verschiedenartigen Stimmungen in den mannigfachsten Abstufungen zum Ausdruck zu bringen. Und zwar prägt sich jede Gemütsbewegung nicht nur in den Gesichtszügen deutlich aus, sondern der ganze Körper ist durch den Affekt in Mitleidenschaft gezogen. Selbstverständlich gelangte er als Anfänger und Bahnbrecher hierin noch nicht zum Vollkommensten. Aber auf diesem Wege entwickelte sich die Nürnberger Malerei weiter. Auf Pleydenwurff folgt Wolgemut, der die individualisierende Charakteristik fast bis zur Karikatur treibt; auf Wolgemut — Albrecht Dürer.

1) Ich muss hierin von der Thode'schen Erläuterung des Bildes abweichen.

1) Gesch. d. deutsch. u. niederl. Malerei. Berlin 1843. Bd. 2, S. 17.



Einwanderung der Magyaren. Fries von K. Lotz in der Akademie der Wissenschaften in Budapest.

KARL LOTZ

VON *ALEXANDER NYARI.*

Eine jener wenigen Künstlernaturen, die in den inneren Erfolgen ihres segensreichen Schaffens ihre volle Befriedigung suchen und finden, und die sich von dem eitlen Glanz des Äusseren und des äusseren Flitters fern halten, ist der grösste Historien- und Genremaler Ungarns: Karl Lotz. Das bescheidene Atelier in der Künstlerkolonie nächst der Andrássystrasse ist der Schauplatz seiner hervorragenden Thätigkeit, wo in stiller Zurückgezogenheit jene Fresken keimten, die heute der Stolz Ungarns sind und auch die unbedingteste Anerkennung des gebildeten Auslandes errungen haben.

Von Haus aus ein Deutscher, wurde Karl Lotz 1833 in Hessen-Homburg geboren, kam aber noch als Kind mit seinen Eltern nach Ungarn, wo er sich später der Malerei widmete. Er lernte bei Rahl in Wien, dessen fleissigster und begabtester Schüler er gewesen. Hier eignete er sich die Sicherheit im Zeichnen und Komponieren an, durch welche er sich auch späterhin viele Verehrer verschaffte, und wurde nachher der Mitarbeiter seines Meisters an den Fresken der griechischen Kirche und des Heinrichshofes in Wien. Nebstbei arbeitete er auch selbständig, indem er einige Wiener Paläste mit seinen Fresken schmückte.

Infolge einiger Bestellungen und auf Zureden seiner Freunde übersiedelte Karl Lotz anfangs der sechziger Jahre nach Ungarn. Es war eine böse Zeit für die ungarischen Künstler, die sich auch im darauf folgenden Jahrzehnt nicht besserte. Künstlern von hervorragender Begabung konnte das damalige Ungarn keine Existenz bieten, sie wurden wie Handwerker behandelt, die für billiges Geld handwerksmässige Arbeiten lieferten. Populär war bloss der vor kurzem verstorbene Porträtmaler Nicolaus von Barabás, der in zahlreichen Porträts und Zeichnungen die hervorragenderen Persönlichkeiten des Landes verewigte, — die übrigen Maler lieferten mehr oder minder wertvolle Marktware. Der Adel, gewohnt seinen Sitz in der Nähe des Hofes zu nehmen, wohnte in Wien, und es war noch immer modern, Wiener Künstler zu beschäftigen. — Das reiche Land konnte seine Künstler nicht nähren, und somit musste Karl Markó, ein eminenter Landschafter im Stile Claude Lorrain's, in Italien wohnen, von wo seine herrlichen Bilder, von Engländern und Amerikanern gut bezahlt, in die Welt gingen. Sein bester Schüler, Anton Ligeti, vermochte erst in den letzten zwanzig Jahren in Ungarn festen Boden zu gewinnen, und der vortreffliche Porträtmaler Karl Brocky lebte als Hofmaler der Königin Victoria in London.

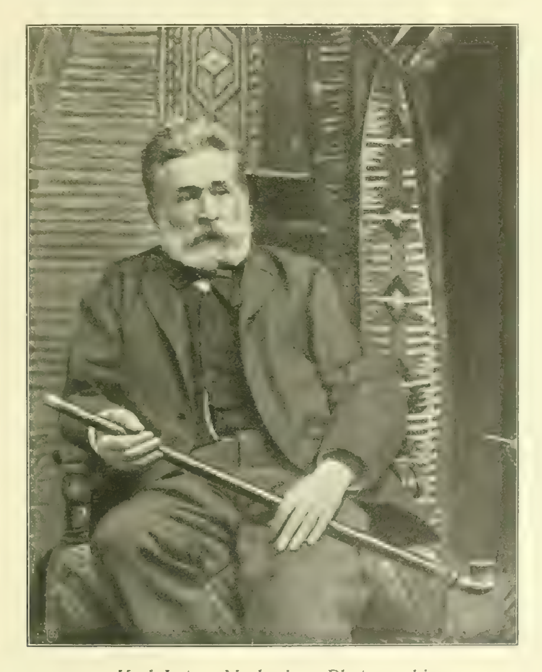
Und wenn sich auch die Zeiten später gebessert haben, konnte sich doch ein Maler von der Grösse Michael von Munkácsy's auch in den letzten Zeiten nicht in Ungarn ständig niederlassen. — Unter diesen keineswegs rosigen Verhältnissen begann Lotz' Kunstthätigkeit in Ungarn. Was ihn zuerst packte, war die reizvolle Naturschönheit des Landlebens, das zu jener Zeit zwar vielfach gemalt wurde, aber bloss

in einer künstlerischen Ausführung, die gewöhnlichen Öldruckbildern gleichkam. Aus diesen Werken konnte Lotz bloss erlernen, wie man nicht malen soll.

Auf dem flachen Lande lernte er die Puszta kennen mit ihren berühmten Gestüten und den strohgedeckten Wirtshäusern, ein Pendant, wenn auch in anderem Genre, der holländischen Bauernhäuser, — und ein Stück Betyárenromantik. Die herrlichen Naturschönheiten, das ungezwungene Landleben mit seiner Urwüchsigkeit und seinen echt magyarischen Eigenheiten haben Stoff geboten zu einer Anzahl reizender Genrebilder voll packender Wahrheit, wenn auch in einem gewissen Grade von Romanticismus beeinflusst. Sein hohes Können verhalf seinen Bildern, die in ihren Schilderungen Naturwahrheit atmeten, zu einer, wenn auch lokalen Berühmtheit, und der Künstler wurde im Lande bald geschätzt und geachtet. Alle diese Erscheinungen wirkten auf seine Phantasie so mächtig, dass er sich in der ersten Zeit mit Leidenschaft dem Volksleben gewidmet hat. — Später wusste er diese Naturschönheiten mit den ewig schönen Volksweisen Petőfi's zu vereinigen und hat so manches Poem des grossen Dichters illustriert.

Aber erst durch die Historienmalerei, seine Fresken, gelangte er zu Ruhm und Grösse.

Zu jener Zeit lag die ungarische Geschichtsmalerei noch ganz brach. In dem benachbarten Polen fand Jan Matejko reichlichen und dankbaren Stoff zu verarbeiten, und um ihn bildete sich eine kräftige Schule. Die ungarische Geschichte fand vor Lotz keinen würdigen Bearbeiter, wenn sie auch an hervorragenden Ereignissen reich ist. Die Historienmaler vor Lotz hatten weder das Talent, noch den Sinn für die Historienmalerei, und ihre Werke sind spurlos der Vergangenheit anheimgefallen. Mit Lotz wirkten zugleich die Historienmaler Bartholomäus Székely und Moriz Than, — aber was Vielseitigkeit, historisches Wissen und Vertiefung in die Geschichte anbelangt, hat Lotz die erste Rolle behauptet.



Karl Lotz. Nach einer Photographie.

In Ungarn ganz heimisch geworden, in seinem Wesen und Charakter ganz Ungar, vertiefte er sich in die historischen Wissenschaften, die er vollkommen beherrscht. Er zeichnete vorerst seine Sujets auf Kartons, und diese waren so überraschend, dass sie ihm eine vielfache Beschäftigung sicherten. Der Reihe nach malte er im monumentalen Stile seine Fresken in der Redoute, in der Säulenhalle des Nationalmuseums, in der Akademie der Wissenschaften und den unvergleichlichen Plafond in der Königlichen Oper, den Olymp darstellend mit seiner ewig schönen und be-



Aus der ungarischen Geschichte. Fresken von K. Lotz in der Akademie der Wissenschaften in Budapest (Photographie W... [illegible]).



Der Kampf mit den Slaven und Arpad empfängt die Besiegten. Fries von K. Lotz in der K. Akademie der Wissenschaften in Budapest.

deutungsvollen Poesie. Dann die Fresken im alten Künstlerhause, im Dom zu Fünfkirchen, im Justizpalais und im neuen Parlament. In dem gegenwärtigen Jahrzehnt malte er die Fresken der Franzstädter Kirche in Budapest, die der berühmten, neu restaurierten Matthiaskirche in Ofen und der Paläste der Grafen Károlyi und Wenckheim, so dass die Zahl seiner Werke eine ganze Galerie ausmachen dürfte. Hiermit ist aber die Reihe seiner Werke keineswegs erschöpft, denn gegenwärtig malt er die Fresken der neuerbauten St. Stephansbasilika.

Zu Beginn seiner an künstlerischen Erfolgen reichen Thätigkeit lehnte er sich noch an seinen Wiener Meister an und ist als entschiedener Rahlschüler zu erkennen. Erst später bahnte er sich seinen eigenen Weg, verschaffte seiner eigenen Individualität Geltung und schuf sich eine eigene Richtung. Mit Hilfe seiner Phantasie, einer tadellosen Zeichnung und gesunden Komposition, die seine hervorragende künstlerische Thätigkeit charakterisieren, steht er als Meister grossen Stiles da. Mit der ganzen Jugend seines Herzens und der Kraft seines Genius geht er noch heute an seine Arbeiten, die auf wahrhaft künstlerischer Höhe stehen. Jede derselben ist das Produkt einer echten Künstlerseele, die sich wie des Meisters Natur selbst, in schlichter Weise offenbart, aber gerade in dieser Schlichtheit am wirksamsten ist. — Noch jetzt pflegt er die Ausstellungen im Künstlerhause mit seinen Staffeleibildern aufzusuchen, und diese Ölbilder, Porträts, reihen ihn auch den besten Künstlern an.

Am 27. Februar wurde in den Hallen des neuerbauten Kunstgewerbemuseums ein Fest zu Ehren des Meisters veranstaltet, an dem sich nicht bloss die Künstler, sondern alle Gesellschaftsschichten der Hauptstadt beteiligten. Es war sicherlich ohne Willen des Künstlers geschehen, der alles Feierliche und Lärmende gern meidet. Die prachtvollen Hallen strahlten im hellsten Glanze, und inmitten der vornehmsten Kreise der Gesellschaft empfing der Meister die Huldigungen Aller, die einig sind in Anerkennung und Lob seiner hervorragenden Werke, in denen er ewig fortleben wird. Gerade deshalb gestaltete sich das Fest so imposant, das dem bekannten Menzelfeste in Berlin nicht nachstehen dürfte.



BÜCHERSCHAU

Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen [illegible] 1897.

[illegible] der nicht genug zu schätzenden Publikation sind vorwiegend der interessanten, aber wenig bekannten und erst kürzlich durch Prof. Schmarsow in der Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz eingehend behandelten von Lindenau'schen Gemäldesammlung im Altenburger Museum gewidmet, wobei verwandte, an anderen Orten befindliche Gemälde mehrfach zum Vergleich herangezogen worden sind. Aus dem Altenburger Museum finden wir Madonnen von Lippo Memmi, den Lorenzetti; einen Johannes den Täufer von Simone Martini; Krönungen der Maria von Bernardo da Firenze und Andrea Orcagna; zwei Heiligengestalten von Fiorenzo di Lorenzo, die wahrscheinlich als Seitenstücke zu der Madonna des Berliner Museums gehört haben; endlich ein kleines Fra Filippo zugeschriebenes Bildchen; aus der niederländischen Schule aber ein interessantes Diptychon, dessen Benennung auf Hieronymus Bosch als eine sehr glückliche bezeichnet werden kann. Als Vergleichsmaterial wurde die wichtige Geburt Mariä von Pietro Lorenzetti in der Sieneser Domopera, von 1342, sowie das fünfteilige Altarwerk in Halbfiguren von Simone Martini im Besitz der Erben Mazzocchi (in der Domopera von Orvieto aufgestellt) geboten. Die niederländische Kunst ist durch die eine der beiden Darstellungen Gerard David's vom ungerechten Richter in der Akademie von Brügge sowie durch den dortigen Christophorusaltar vertreten, der unter Memling's Namen geht, aber gewiss, wie hier angegeben wird, weit mehr an G. David erinnert. Den Beschluss macht ein merkwürdiges, auf Watteau getauftes Bild im Besitz des M. Roussel in Nanterre. Die Deutschen, die in der vorigen Lieferung sehr reich bedacht worden waren, können es schon vertragen, diesmal leer auszugehen. Die meisten dieser Darbietungen sind mit voller Freude zu begrüssen. Etwas schärfere Aufnahmen wären für einige, namentlich der kleineren Bilder der Altenburger Galerie, erwünscht gewesen. Ambrogio Lorenzetti's Madonna, eine Allegorie auf das Erlösungswerk (Nr. 8), trägt unverkennbar den Stempel des Meisters, wie er aus seinen Fresken im Sieneser Stadthause hervorleuchtet; sehr wichtig ist Bernardo da Firenze's schöne Madonna mit Anbetenden (1), die durchaus das Gepräge der Schule Taddeo Gaddi's zeigt; in Bosch's Diptychon, einer Madonna mit Engeln im Garten und einem Johannes dem Täufer (2, 3), mag ein Jugendwerk des Meisters erkannt werden, da die Gestalt des Täufers noch eine gewisse Verwandtschaft mit Memling in Wuchs und Haltung bietet, während freilich die schlichte Behandlung in breiten Flächen, sowie der landschaftliche Hintergrund auf italienische Einflüsse hinweisen, die der Meister wohl auf einer Fahrt nach Italien und besonders im Anschauen der Werke Piero della Francesca's erfahren haben kann. Der dem Fra Filippo zugeschriebene büssende Hieronymus mit einem Mönch (5) ist aus der vorliegenden Reproduktion nicht wohl zu beurteilen, Pesellino könnte da eher in Frage kommen; Orcagna's Krönung der Maria (15) zeigt wohl die gute Raumverteilung des gewiegten Reliefbildners, bietet aber zu wenig Berührührungspunkte mit dem beglaubigten Altarwerk in der Strozzi-Kapelle von S. M. Novella, wo alles aus einem Guss ist, während hier Ungleichmässigkeiten in der Körperbehandlung und der Gesichtsbildung nicht gerade angenehm berühren. In Watteau's Bacchusfest (22) vermag ich zu meinem Bedauern die Hand des Meisters durchaus nicht zu erkennen; diese grobe Zeichnungsweise und gemeine Charakterisierung der Gesichter weist auf einen, wohl erst ziemlich späten Nachfolger, der vielleicht sogar unter den deutschen Künstlern zu suchen ist, wobei freilich nicht etwa an die Frühzeit Chodowiecki's gedacht werden darf, da dieser stets viel vornehmer und gewählter in seinen Darstellungsformen gewesen ist.

W. v. SEIDLITZ.

Der Meister des Amsterdamer Kabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Von Dr. *Carl Hachmeister*, Berlin. Mayer & Müller, 1897. (51 Seiten.)

Der Schöpfer der lebensprühenden Kupferstiche, von denen das Amsterdamer Kupferstichkabinet die allermeisten als Unica besitzt, findet schwer einen Namen und schwer eine Heimat. Die Erstlingsschrift Carl Hachmeister's, eine Doktor-Dissertation, will ihm beides geben. Gerade jetzt, da die von mehr als einer Seite betonte Wahrscheinlichkeit, dass der Meister am Mittelrhein thätig gewesen sei, durch die gründlichen Untersuchungen Flechsig's wie eine Wahrheit sich darzustellen beginnt, gerade jetzt stellt der Verfasser dieses Heftes eine neue These auf. Hachmeister hatte sich seine Meinung wohl schon gebildet, als ihm die Ausführungen Flechsig's bekannt wurden. Der feindliche Wind störte ihn nicht beim Aufbau seiner Hypothese. Und den fertigen Bau glaubte er durch Verstopfen der Fenster und Thüren schützen zu können. Er vermied den Anblick des Gegners. Hachmeister hat sich davon überzeugt: der Meister des Amsterdamer Kabinets ist identisch mit *Wilhelm Pleydenwurff*. Diese These wird rein stilkritisch gestützt, einmal durch den Nachweis der Anregungen, die der junge Dürer aus den Stichen des Meisters schöpfte — in Pleydenwurff sieht Hachmeister mit Thode den eigentlichen Lehrer Dürer's, den geläuterten und erhöhten Wolgemut —, und dann durch direkte Vergleichung der Schöpfungen des Nürnberger Meisters, namentlich der Holzschnitte in der „Weltchronik“ und im „Schatzbehalter“ mit den Stichen des Hausbuch-Meisters. Hachmeister hat mit grosser Sorgfalt die Jugendarbeiten Dürer's mit den Stichen des Namenlosen verglichen. Seinem wohlgeschulten Auge ist vermutlich nichts Wesentliches entgangen. Danach überrascht die Spärlichkeit dieser Beziehungen, für die sich schon R. Vischer interessierte. Und wenn nun der Zusammenhang eng, und die von den Stichen ausgehende Anregung fruchtbar wirksam auf die Entwicklung Dürer's erscheint, selbst dann würde noch gar nichts betreffs der landschaftlichen Lokalisierung des Stechers gefolgert werden dürfen. Kann nicht die am Mittelrhein gedruckte Kunst, die freier und kecker als irgend etwas in

jener Zeit aus dem Handwerksbetriebe herausstrebte, dem Knaben in Nürnberg Vieles und Eindringliches zugetragen haben? Mir scheint aber, Hachmeister hat mit aller Bemühung noch nicht einmal dem Widerstrebenden die Überzeugung aufgezwungen, dass Dürer auch nur ein Blatt des Hausbuch-Meisters gekannt habe. Die Übereinstimmung des Stils in den Schöpfungen Pleydenwurff's einerseits und den Arbeiten des Hausbuch-Meisters anderseits kann in dem Grade, wie sie mir ersichtlich ist, durch die Gleichzeitigkeit und die landschafliche Nachbarlichkeit der Kunstbetriebe ganz wohl erklärt werden und genügt keineswegs, die Identität der Meister zu erweisen. Man könnte mittelbar vielleicht rascher als direkt die These Hachmeister's widerlegen. Falls die Beobachtungen, nach denen der Hausbuch-Meister am Mittelrhein lokalisiert wurde, richtig sind, fällt die Pleydenwurff-Hypothese von selbst dahin. Nun lässt sich Abschliessendes um so weniger sagen, wie Flechsig weitere Ausführungen vorbereitet. Ob die Thätigkeit des Stechers sich in Malereien verfolgen lässt, in Altarbildern des Mittelrheins, steht noch zur Diskussion. Nicht mehr halte ich aber für zweifelhaft, dass durch die stilkritischen Beobachtungen der dem grossen Meister eigene Stil landschaftlich nachgewiesen, in den Kirchenbildern einer bestimmten Gemarkung wiedergefunden ist. Der Meister war am Mittelrhein thätig, also ist er nicht Wilhelm Pleydenwurff. In der Arbeit Hachmeister's nimmt die Begründung der überraschenden Hypothese einen relativ kleinen Raum ein. Die Polemik ist der schwächste Teil der Abhandlung. Sehr klar und sorgsam ist der referierende Teil, mit feinem Verständnis wird die Kunst des Stechers analysiert, besonders interessant und beachtenswert — wenn auch in den Ergebnissen nicht durchaus überzeugend — ist der Versuch, die Arbeiten des Meisters in Perioden zu verteilen.

FRIEDLÄNDER.

Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. III. Folge: Quellen und Technik der Malerei des Mittelalters einschliesslich der van Eyck-Technik. Von *E. Berger.* München, G. D. W. Callwey, 1897. gr. 8.

Die Entwicklungsgeschichte der Maltechnik hat eine umfangreiche Litteratur, aber bisher nur wenige allgemein anerkannte Ergebnisse aufzuweisen. Es gehören die Kenntnisse des Philologen, die Erfahrungen des Technikers und die Experimente des Chemikers dazu, um die schwierige Materie erschöpfend zu behandeln. Der Münchner Maler Ernst Berger hat mit grossem Fleiss sich in die Quellenlitteratur hineingearbeitet, zahlreiche Versuche angestellt und die Forschungsresultate des französischen Chemikers Berthelot (Chimie au moyen-âge. Paris 1893) für seine Studien benutzt, deren zweiter Hauptteil in einem stattlichen Grossoktavbande vorliegt. — Manches von dem, was dies Buch enthält, wird den Chemiker und Techniker eher interessieren als den Kunsthistoriker. Ob der modernen Malerpraxis allzuviel von den alten Rezepten dienstbar gemacht werden kann, bleibt füglich zu bezweifeln. Der erste Teil der Arbeit beschäftigt sich mit den Quellen für Technik der Malerei vom 9. bis 12. Jahrhundert; die geschichtliche Einleitung hat ein recht dilettantisches Gepräge und dürfte der Mehrzahl der Leser, auf die der Verfasser zu rechnen hat, entbehrlich scheinen. Die wichtigsten Quellenschriften des Mittelalters werden in je einem Kapitel behandelt. Neben dem Papyrus der Leydener Universität — einer Rezeptensammlung griechischer Herkunft aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. — nimmt das bereits von Muratori publizierte Luccamanuskript (8.—9. Jahrhundert) die erste Stelle unter den Traktaten ein, die die technische Überlieferung des Altertums dem Mittelalter vermittelten. Von ihm sind zahlreiche Quellen der späteren Zeit abgeleitet; Berger glaubt in dem Verfasser einen Mosaikisten griechischer Abstammung zu erkennen. Die Rezepte über Farbenbindemittel, die eine Handschrift des 9. Jahrhunderts in der Bongarsiana zu Bern enthält, hat Berger nicht voll gewürdigt, obwohl sie unabhängig von dem Luccamanuskript zu sein scheinen. Die Mappae clavicula, das Werk eines karolingischen Miniaturmalers, der auch das Luccamanuskript benutzte, setzt der Verfasser in das 12. Jahrhundert, trotzdem ihm eine Handschrift in Schlettstadt aus dem 10. Jahrhundert (wenigstens aus den Schriften Berthelot's) nicht unbekannt blieb. Diese ältere Fassung enthält, wie ich einer für mich s. Z. gemachten Abschrift entnehme, bereits fast alle Rezepte, die Philipps nach dem in seinem Besitz befindlichen Kodex des 12. Jahrhunderts publiziert hat, und ist für dessen Textkritik nicht ohne Wert. Heraclius' Traktat über Farben und Künste der Römer (ca. 994) ist zwar nur eine Kompilation aus älteren Quellen, würde aber gleichwohl eine Textrevision nach dem bisher unbenutzten ältesten Manuskript in Valenciennes verdienen. Die erste systematische Abhandlung über mittelalterliche Kunsttechnik verdankt man bekanntlich einem niedersächsischen Mönch, der unter dem Namen Theophilus im Anfang des 12. Jahrhunderts seine Schedula diversarum artium verfasste, auf die bereits Lessing durch seine Ausgabe vom Jahre 1774 aufmerksam machte. Neu in die Reihe älterer Rezeptensammlungen eingeführt ist durch Berthelot das aus arabischen Quellen abgeleitete Liber sacerdotum, dem Berger ebenfalls ein Kapitel widmet. Die Bedeutung der arabischen Kulturerrungenschaften für das abendländische Mittelalter wird damit auch auf kunsttechnischem Gebiet bestätigt. — Das Malerbuch vom Berge Athos leitet den Abschnitt über Quellen und Technik des Südens im 14. und 15. Jahrhundert ein. Obwohl frühestens im 16. Jahrhundert niedergeschrieben, hat es doch die altbyzantinische Überlieferung der Technik und Typologie ziemlich rein erhalten. Mit Cennini's Trattato della pittura gelangen wir in eine Epoche, in der uns die Kontrolle der Angaben durch erhaltene Denkmäler bereits etwas erleichtert wird. Hier hat am Ende des 14. Jahrhunderts ein Schüler Angelo Gaddi's die Gepflogenheiten der giottesken Schule kodifiziert, die nach Berger's Urteil weniger in einem Bruch mit der byzantinischen Technik als in deren Weiterentwicklung bestehen. Diese Erkenntnis bestärkt die Anschauung, dass bahnbrechende Künstler ihre Bedeutung weit weniger technischen Erfindungen verdanken, als vielmehr ihrer neuen Art, zu sehen und zu empfinden. — Es folgt nun das Bologneser Manuskript „Segreti per colori" (15. Jahrhundert; Klosterbibliothek von San Salvadore zu Bologna) und die Abhandlung über Miniaturmalerei, die Sallazaro nach einer Handschrift des 14. Jahrhunderts publiziert hat; eine venezianische Rezeptensammlung (14. Jahrhundert; London. British Museum Sloane 416) und der Liber diversarum artium in der Bibliothek zu Montpellier (14.—15. Jahrhundert; abgedruckt im Catalogue géneral des Mss. des bibliothèques publiques des départements I, 739) scheinen Berger unbekannt geblieben zu sein. Unter den „mittelalterlichen Quellen des Nordens aus dem 14. und 15. Jahrhundert" nimmt neben den Sammlungen des Jean Le Begue der älteste Kunsttraktat in deutscher Sprache aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts besonderes Interesse in Anspruch. Bereits Eastlake hatte Auszüge aus einer Abschrift des 1870 mit der Strassburger Bibliothek verbrannten Originals gegeben; aber auch diese Abschrift schien seither verschollen, bis es Berger gelang, sie in der Bibliothek der Londoner National-Gallery wieder zu entdecken. Leider

hat er es verschmäht, das ganze Manuskript abzudrucken, aber schon die Publikation aller maltechnischen Rezepte der Handschrift (S. 154 ff.) ist ein Verdienst des Verfassers, das mit vielen anderen Flüchtigkeiten und Mängeln seiner Arbeit aussöhnt. Wichtig ist das Strassburger Manuskript namentlich durch den Hinweis auf die Verbreitung der Öltechnik vor den Eyck's in Deutschland, sowie durch die Bemerkung, dass diese Technik als eine Art Geheimnis gewahrt wurde: „umb dis oeli wüssent nüt alle moler". Für zwei Abschnitte nennt der Verfasser seine Gewährsleute: Heinrich von Lübeck und Meister Andres von Colmar. — In dem folgenden Kapitel über einige deutsche Traktakte des 15. Jahrhunderts wäre noch eine kurze Anweisung zur Miniaturmalerei im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin und eine Handschrift im Diöcesanarchiv zu Freiburg von 1445 nachzutragen. — Die meisten und aufmerksamsten Leser wird voraussichtlich der Schlussteil des Berger'schen Buches mit dem Titel: „Die Öltempera. Ein Versuch zur Lösung der Frage von der Erfindung der Ölmalerei durch die Brüder van Eyck" finden und — enttäuschen. Berger entwickelt hier seine schon aus einem früheren Aufsatz bekannte Theorie von der Emulsion aus fetten Ölen mit Ei oder Gummi, die die Brüder van Eyck für ihre Bilder als Farbenbindemittel benutzt hätten. Bekanntlich wurde diese Theorie inzwischen von technischer Seite mit gewichtigen Gründen angefochten; aber vor allem entkräften seine Ausführungen nicht den Satz, den er selbst an ihre Spitze stellt: „die van Eycktechnik ist bis jetzt das schwierigste Problem und das grösste Rätsel der gesamten Maltechnik geblieben". Dass Berger hier einige derbe historische Schnitzer macht, wie den, dass er den Tod Jan van Eyck's in das Jahr 1445 ansetzt und an dem alten Antonellomythos festhält, mag hingehen. Schwerer wird man dem Maler verzeihen, dass er die erhaltenen monumentalen Quellen für die Eycktechnik nicht gründlich genug studiert hat. So geht er über die unvollendete Barbara im Museum zu Antwerpen ziemlich oberflächlich hinweg und kennt die — allerdings schwer leserliche — Inschrift der Dresdner Zeichnung nicht, über deren nicht unwichtige Angaben ich an anderer Stelle mich zu äussern gedenke. Schliesslich hätte auch die Nachricht nicht unbeachtet bleiben dürfen, dass die Predella des Genter Altars in reiner Tempera gemalt war, da sie bei einer Reinigung durch Wasser zu Grunde ging. Dass das Bildnis der Isabella von Portugal im Inventar der Margarethe von Österreich als „fait sans huelle et sur toille" verzeichnet wird, verdiente ebenfalls Beachtung. — Solche und andere Mängel verbieten uns, Berger's Buch als abschliessende Arbeit zu bezeichnen; ungerecht aber wäre es, den Fortschritt auf dem Wege zur Erkenntnis zu leugnen, den wir seinem Fleiss und seiner Hingebung an den Gegenstand verdanken.

LUDWIG KAEMMERER.

Die Formen der römischen Thongefässe diesseits und jenseits der Alpen von *O. Hölder.* In Verbindung mit dem Württ. Altertumsverein herausgegeben vom Altertumsverein Rottweil. Stuttgart, W. Kohlhammer.

Die Herausgeber nennen das nachgelassene Werkchen des Verfassers „eine mehrere Jahre zurückliegende Arbeit, in welcher die neuesten Funde nicht mehr berücksichtigt werden konnten" und geben zu, „dass dies gerade auf dem Gebiete der römischen Keramik, angesichts des raschen Fortschritts der Forschung gewichtigen Bedenken unterliegt". Damit ist eigentlich eine Kritik der Arbeit abgeschnitten. Die Frage kann nur noch sein, ob man mit Recht, wie betont wird, die Formentafeln einer Veröffentlichung für wert gehalten hat. Diese Frage ist meines Erachtens zu bejahen. Auf 23 Tafeln werden etwas über 300 Gefässformen gegeben, die zu ungefähr gleichen Teilen auf Deutschland und Italien — dies will „diesseits und jenseits der Alpen" besagen — entfallen. Geordnet sind sie nach dem Gesichtspunkt der Gebrauchsbestimmung: Amphoren, Urnen, Becher etc. Eine chronologische Ordnung liegt nicht vor. Das ist es ja auch eben, worin die Zusammenstellungen Hölder's durch die in den Rheinlanden arbeitende Specialforschung — Hettner, Koenen, Dragendorff — für Deutschland überholt ist. Diese Specialforschung aber desideriert einstimmig die Veröffentlichung des in Italien gefundenen Materials. Und so lange dieses nicht auf Grund von Beobachtungen ausgedehnter Nekropolen in gleicher Verarbeitung wie das deutsche gegeben werden kann, haben Hölder's Formentafeln ihren Wert. — Der Text giebt mancherlei Bemerkungen, die über die Frage der Form hinausgehen, und aus denen der Nacharbeitende hie und da Nutzen ziehen wird, z. B. positive Feststellungen über das Vorkommen dieser und jener Dekorationsart im Norden und Süden, so auch S. 10 f. die Zusammenstellung dessen, was der Verfasser in den zahlreichen, von ihm durchsuchten Museen an wirklich glasierter Ware gefunden hat etc. Wenn die Herausgeber um Nachsicht bitten wegen des Fehlens einer archäologischen Schulung, so darf dem gegenüber konstatiert werden, dass eine gute Anlage zu gewissenhafter statistischer Beobachtung vorliegt. Freilich sieht Hölder als Künstler, nicht als Historiker: er sieht vortrefflich, was an dem einzelnen Ding schön und nicht schön ist, aber er überblickt nicht den historischen Zusammenhang. So erkennt er nicht, dass das eigentlich Kunstvolle an den Formen der ihm gerade liebgewordenen römischen Töpfe Erbteil von den Griechen ist. Die Vorarbeiter dieser aber waren jene vorderasiatischen Kulturvölker, deren in der Schliemannsammlung erhaltener Töpferei Hölder eine so abfällige Bemerkung widmet. Gerade seine Formentafeln lassen z. B. erkennen, wie die in Italien gefundenen Gefässe fast durchweg eine befriedigende Stehkraft haben, die in Deutschland gefundenen aber nicht. Jene haben das von der griechischen Kunstvase, diese aber lassen ihre Verquickung mit der prähistorischen Bauernvase erkennen, die den Maximalumfang und damit den Schwerpunkt des Gefässes falsch legt, den unteren Teil des Gefässes zu schwach bildet, oder den Fuss nicht energisch genug nach aussen wendet. Ein solches Resultat aber stimmt mit den Beobachtungen der Specialforschung, die aus den Funden der Nekropolen jene Verquickung nachweist. Wenn Hölder S. 12 f. ausführt, dass die Tradition der Kunsttöpferei im Mittelaltar vollständig abgebrochen sein müsse, so spricht er damit eine ziemlich allgemein verbreitete Meinung aus; ich möchte aber meine gegenteilige Meinung hier dahin äussern, dass kleine Ehrenrettungen für das Mittelalter möglich sein werden, so z. B. der Nachweis, dass die Verzierung in Relief mit Hilfe von Formen, wenn auch nur in bescheidenen Grenzen, sich in die Renaissance hinübergerettet hat.

JOS. POPPELREUTER.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







DIE ST. BLASIUSKAPELLE IN KAUFBEUREN UND IHRE AUSSTATTUNG

ZUGLEICH EIN BEITRAG ZUR APT-SCOREL-FRAGE[1])

VON *FRIEDRICH HAACK*

Auf der mauerbewehrten Anhöhe, welche die ehemalige freie Reichsstadt Kaufbeuren im Westen begrenzt, erhebt sich — an die Stadtmauer unmittelbar angebaut — die St. Blasiuskapelle. Die Terrasse, auf der das Kirchlein steht, fällt nach Osten ziemlich steil ab und gewährt nach dort hinaus einen wunderhübschen Überblick über das freundlich und malerisch zugleich gelegene schwäbische Städtchen und darüber hinaus über weite, weite Felder, während am fernen Horizonte dunkle Nadelhölzer das reizvolle landschaftliche Bild kräftig abschliessen.[2])

Während die unten im Thal und im Gewühl des Marktes gelegenen Pfarrkirchen häufig im jeweiligen Geschmack der einzelnen Jahrhunderte umgebaut und neu ausgestattet worden sind, hat sich in den hoch- und abgelegenen Kapellen nicht selten das Alte und Ehrwürdige im Wechsel der Zeiten rein und unberührt bis auf unsere Tage herab erhalten. So auch in Kaufbeuren. Mit der schlichten alten Pfarr- oder Martinskirche drunten im Städtchen harmonieren ihre goldgleissenden neugotischen Altäre herzlich wenig; in der romantisch hoch droben auf dem Berge gelegenen St. Blasiuskapelle dagegen stimmt der plastische und Bilderschmuck mit dem kleinen Bau selbst auf das glücklichste überein. Wenn auch die Bilder, die Figuren und die Architektur aus verschiedenen Decennien des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts herrühren, so trägt dennoch das Ganze den einheitlichen Charakter der spätgotischen Kunstperiode.

Die Kapelle, die sich im Westen an die Stadtmauer anlehnt, ist ein schlichter, durch Aussenstreben gestützter dreischiffiger Hallenbau mit eingezogenem Chor. Die sechseckigen Pfeiler des Langhauses tragen mittels einfach profilierter Gurten das schlichte Kreuzgewölbe, während der Chor ein etwas komplizierteres Netzgewölbe aufweist. Ein plastischer Fries umkränzt den Aussenbau, die Strebepfeiler ziert Masswerkornament, diejenigen des Chors laufen in Spitzhelme aus. Im Norden ist die Kapelle von einem gewaltigen Rundturm aus wesentlich früherer Zeit flankiert, der wohl zu Festungszwecken gedient haben mag. An der Südwestecke des Kirchleins befindet sich der einzige Eingang, vor welchem sich eine kleine Vorhalle erhebt. An dieser Vorhalle gewahren wir die in Stein gehauene Inschrift: „Anno dom. 1435 do ward volpracht diser kor do kaiser Sigmund regiert", und am östlichsten Schlussstein des Chors lesen wir eine andere Inschrift: „Anno domini 1436 Jos. (wohl = Josephi) in die." Am Triumphbogen endlich steht die Jahreszahl „1484". Sighart (Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern, S. 467), der den „kor" der ersten Inschrift wortwörtlich genommen, die zweite Inschrift vermutlich übersehen und statt „1484" irrtümlich 1444 gelesen hat, setzt dementsprechend den Chor zwischen 1435 und 1444 an, während er urteilt, dass die „Schiffe etwa um 1420 vollendet" waren. Bei der Einheitlichkeit des Baues liegt aber kein Grund vor, die Schiffe so viel früher als den Chor anzusetzen. Dass dieser ein etwas komplizierteres Netzgewölbe besitzt, bietet dafür keinen Anhaltspunkt, denn das ist ja überhaupt die Regel. Da jener Vorbau, der die Inschrift trägt, sich an der dem Chor gerade entgegengesetzten Seite befindet, nehme ich an, dass das Wort: „kor" als pars pro toto in dem allgemeinen Sinne von Kirche genommen wurde, und halte es demnach für das Wahrscheinlichste, dass die Kapelle in einem Zuge gebaut und

[1]) Der Hochaltar und der übrige Schmuck der St. Blasiuskapelle ist in den Jahren 1895—1897 in München restauriert worden und hat dabei die Aufmerksamkeit kunstliebender Kreise in hohem Grade auf sich gezogen. Damals sprach der verstorbene Herr von Lützow den Wunsch aus, dass der St. Blasiusaltar in der Zeitschrift abgebildet und beschrieben würde. Auf diesen Wunsch geht im letzten Grunde die vorliegende Arbeit zurück.

[2]) Vgl. den mit mehreren Abbildungen versehenen Aufsatz über Kaufbeuren im laufenden Jahrgang der Zeitschrift „Bayerland".

zwar im Jahre 1435 im Westen begonnen und am Josephstag, also am 19. März, 1436 im Osten voll-

sammen mit dem Hochaltar im wesentlichen die Ausstattung der Kapelle bilden.



Abb. 1. Die Aussendung der Apostel.

endet worden ist. Die Jahreszahl „1484“ deutet dann irgend eine Verputzung oder dergleichen an, was um so wahrscheinlicher ist, als gerade um diese Zeit die grossen Tafelwerke entstanden sein müssen, welche zu-

An der Westwand des Kirchleins, die sich in gleicher Flucht mit der Stadtmauer erhebt, gewissermassen deren Fortsetzung darstellt und infolgedessen fensterlos ist, erblicken wir ein langgestrecktes Tafel-

werk, das sich in drei Gruppen gliedert. Jede Gruppe besteht aus zwei horizontalen Reihen von je fünf kleinen Bildern gleichen Formates, welche uns die Schicksale der drei Heiligen Antonius, Ulrich und Erasmus erzählen. Über der Mitte jeder Gruppe erhebt sich in etwas grösserem Format das Brustbild des jeweiligen Heiligen mit der Unterschrift: „hie ist sant . . . und sin leben.“ — An der Nordwand des Langhauses, die an den Rundturm stösst und daher gleichfalls keine Lichtquellen besitzt, ist die Lebensschilderung des hl. Blasius in zwei horizontalen Reihen zu je zehn Bildern zu sehen. — An der Südwand des Langhauses, die durch zwei hohe spitzbogige Fenster unterbrochen wird, zieht sich hart unter diesen eine Reihe von zehn kleinen Tafeln hin. Über der östlichsten und westlichsten derselben erhebt sich je eine ebensolche kleine Tafel unmittelbar neben dem entsprechenden Fenster, und inmitten der beiden Fenster befindet sich endlich ein grösseres Gemälde, das die ganze Breite der Zwischenmauer einnimmt. Dieses letztere handelt von der „Aussendung der Apostel“ (Abb. 1), die übrigen Tafeln von ihren Martyrien. Im Vordergrunde der „Aussendung“ erblicken wir auf einem kleinen Teiche zwei Enten, die sich im Wasser widerspiegeln; ihnen gegenüber naht sich ein Vogel vorsichtig dem Wasser, während ein anderer, der schon gebadet hat, mit einem angelegten und einem ausgespreizten Flügel sich behaglich von der Luft austrocknen lässt. Diese genrehaften, der Natur getreu abgelauschten Motive machen den grössten Reiz dieses Bildes aus, aber auch die Landschaft ist nicht reizlos. Ferner scheint die „Stadt Jerusalem“ mit den bunten gotischen Giebelhäusern das getreue Abbild einer mittelalterlichen deutschen Stadt, wahrscheinlich von Kaufbeuren selbst zu sein. Die von zwei Türmen flankierte Mauer mit dem daran stossenden Gebäude auf dem Hügel links besitzt sogar eine gewisse Verwandtschaft mit der Kaufbeurer Stadtmauer, ihren zwei Türmen und der St. Blasiuskapelle. Nur der runde phantastische Kuppelbau am Fusse des Berges diente dazu, die Illusion einer orientalischen Stadt in dem naiven mittelalterlichen Beschauer wachzurufen. — Diese „Aussendung der Apostel“ ist ein liebenswürdiges Gemälde und keine schlechte Arbeit. Aber im übrigen sind die drei grossen Tafelwerke handwerksmässige Erzeugnisse, die von wüstem Spukglauben, widerlichen Hexenvorstellungen und mittelalterlicher Marterwollust erfüllt und daher eher kultur- als kunstgeschichtlich von Interesse sind. Ihrer stilistischen Beschaffenheit nach sind sie im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts entstanden, gerade wie die „Aussendung“, die allerdings in einer Umrahmung aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts steckt. Da nun die Zahl „1484“ am Triumphbogen des Chors darauf hindeutet, dass dieses Jahr für die Geschichte der Kapelle eine besondere Bedeutung hatte, so ist man wohl berechtigt, die drei grossen Tafelwerke und die „Aussendung“ um 1484 anzusetzen.[1])



Abb. 2. Die Geburt Christi.

1) Der Schriftführer des historischen Vereins in Kaufbeuren, Herr Albert Rehle, dem ich auch an dieser Stelle für sein liebenswürdiges Entgegenkommen meinen besten Dank aussprechen möchte, hat mir mitgeteilt, dass im Jahre 1483 ein Maler Peter Hopfer in Kaufbeuren urkundlich vorkommen soll. Leider konnte er mir die Urkunde selbst nicht vorweisen, so dass ich sie nicht prüfen konnte. Ich gebe daher die Nachricht

Während das bisher Besprochene den Durchschnitt mittelalterlicher Produktion in nichts übersteigt, bildet der Hochalter ein glänzendes Erzeugnis deutsch- gotischer Kunst (s. d. Lichtdrucktafel). Er prangt im reichsten Masswerkschmuck, er ist geziert mit zahlreichen Fialen, Krabben und Kreuzblumen in den charakteristischen Formen der spätesten Gotik. In der obersten Staffel des Hochaltars steht die Himmelskönigin, vom heiligen Christophorus und dem pfeildurchschossenen Sebastian flankiert. Darunter im Schrein des Altars in der Mitte der Schutzpatron der Kapelle, der heilige Blasius, links S. Udalricus (Ulrich) mit dem Fisch und rechts S. Erasmus mit Pfriemen unter den Nägeln. Zwischen dem Schrein und den Flügeln des Altars, die sich auf langen Angeln bewegen, steht auf hoher Konsole links die heilige Anna selbdritt und rechts der heilige Johannes im härenen Gewande. An dem Fell hängen noch der Kopf und die Füsse des Tieres. So lebendig hatte der mittelalterliche Künstler die Sache aufgefasst. Über den beiden Figuren schweben zwei geflügelte Engel. Auf den Flügeln sind vier wichtige Scenen des Marienlebens dargestellt: die Geburt Christi, die Anbetung der heiligen drei Könige, der Kindermord und die Flucht nach Ägypten. (Abb. 2—5.) Schliesst man die Flügel, so gewahrt man acht ernste Mannesgestalten, die Heiligen Magnus, Antonius, Martin, Nikolaus, Laurentius, Stephanus, Valentin und „Vastel“ (Sebastian). (Abb. 6—9.) Auf der Predella sieht man in der Mitte die Ausgiessung des heiligen Geistes und zu beiden Seiten heilige Jungfrauen, Katharina und Magdalena, Margaretha und Dorothea. Auf die Rückwand des Altarschreins ist eine Kreuzigung gemalt und darunter, an der Rückseite der Predella, befindet sich eine gemalte Kreuztragung.



Abb. 3. Die Anbetung der heil. drei Könige.

Es dürfte wenig mittelalterliche Altäre geben, die einen derartigen Formenreichtum mit dieser Eleganz, diesem Geschmack und mit so glücklichen Verhältnissen verbinden. Das architektonische Gehäuse, das plastische Beiwerk, die Figuren und die Bilder bilden ein harmonisches Ganzes von prächtiger Wirkung, das als solches genossen und bewundert werden will.

Der Altar weist eine rückwärtige Inschrift auf, welche besagt: „die taffel ist gesetzt worden an unser liebe' frawen abatt als der engel den gruss brachtt da man zallt 1518 und ist pfleger gewesen burgmaister hans weser uud blese (Blasius) honnold.“ Dieselbe Jahreszahl „1518“ wiederholt sich noch einmal vorn an dem Blattwerk unterhalb der Figuren der Heiligen Ulrich und Erasmus. Aus der Zeit von 1518 stammt auch der gesamte Altar mit der einen Ausnahme der beiden Engel der obersten Staffel und der beiden kleinen Figürchen an den Schmalseiten des Altarschreins, welche modern ergänzt sind, sowie mit der anderen Ausnahme der drei grossen Figuren im Mittelschrein. Da nun ein Kaufbeurer Bildhauer Lederer[1]) nach

mit Vorbehalt. Wenn sie richtig ist, so ist anzunehmen, dass die drei grossen Tafelwerke in Peter Hopfer's Werkstatt entstanden sind. — Dann ist aber — nebenbei bemerkt — auch andererseits anzunehmen, dass Peter Hopfer der Vater des berühmten „Daniel Hopfer von Kaufbeuren“ war. Vgl. *R. Vischer,* Studien zur Kunstgeschichte, S. 610.

1) Nach einer Mitteilung des Herrn Rehle hiess Lederer mit Vornamen Jörg. Dieser Jörg Lederer soll sich später

Nagler VII, S. 387[1]) im Jahre 1515, nach anderer Angabe 1519, einen Altar in die Kirche zu Hindelang (im Landgericht Sonthofen) lieferte, und da es damals in der kleinen Stadt Kaufbeuren kaum zwei bedeutende Bildhauer gegeben haben dürfte, ist es wahrscheinlich, dass dieser Lederer auch den St. Blasiusaltar gearbeitet hat, sowohl den architektonisch-dekorativen Teil, als auch die einzelnen Figuren, so weit sie dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehören. Es sind treffliche Schnitzereien, besonders der heilige Johannes und die Anna selbdritt von feiner Empfindung, rhythmischerBewegung und erstaunlichem Formenverständnis; auch die darüber schwebenden Engel sind äusserst reizvoll in der Haltung und von grösster Holdseligkeit. Der Sebastian ist eine schön bewegte, anmutige Jünglingsgestalt, und Christophorus mit den absichtlich derb gegebenen Zügen, dem struppigen Bart- und Haupthaar und dem dicken Bäuchlein besitzt sogar einen Anflug von Humor. Die verhältnismässig unbedeutendste Arbeit ist die Maria in der Strahlenglorie, doch ist sie eben auf Fernwirkung berechnet.

Die nicht zu dem Hochalter gehörigen beiden Figuren des Johannes und des Sebastian an der unterbrochenen Ostwand des Langhauses, welche dieses vom Chor trennt, sind gleichfalls treffliche Arbeiten und gehören auch der Zeit von 1518 an.



Abb. 4. Der Kindermord.

Dagegen weisen die drei Figuren im Mittelschrein des Hochaltars in der befangenen Bewegung, in der manierierten Stellung und besonders in dem vielen kleinen Gefältel der Gewandungen auf das zweite Viertel des 15. Jahrhunderts hin. Zum Vergleich eignen sich die — allerdings etwas früheren — Figuren des Bayrischen Nationalmuseums in München Nr. 538—549 (abgebildet auf Tafel VII des Katalogs) aus der „Frühzeit des 15. Jahrhunderts", ferner die etwas spätere Maria in Thalhausen (Abb. in den Kunstdenkmalen des Königreiches Bayern, Bd. I, Tafel 47), oder endlich die ungefähr gleichzeitige Maria in Hohenfurch (abgebildet ebenda Tafel 76). Da nun die Kapelle selbst 1435/36 erbaut wurde, so ist anzunehmen, dass auch unsere Figuren damals entstanden sind und bereits bei der Einweihung der Kapelle auf deren Altar geprangt haben.

An dem Bilderschmuck des Hochaltars kann man auf den ersten Blick drei verschiedene Hände unterscheiden. Die Predella hat ein durch und durch handwerkmässiger Künstler bemalt. An ihrer Rückseite stehen auf dem Fähnchen des einen Kriegsknechts an markanter Stelle die kräftig und charakteristisch gezogenen Buchstaben: „I. M.", wahrscheinlich die Initialen jenes Malers. Denselben weiter nachzugehen wäre indessen wohl ebenso vergeblich, als der schlechten Qualität der Arbeiten halber zwecklos. Die „Kreuzigung" an der Rückseite des Schreins ist eine bedeutend bessere Arbeit; das beste Stück der Altarmalereien bilden aber unstreitig die Flügelbilder.

Eduard Flechsig hat diese für ein Werk des Altholländers Jan van Scorel erklärt. Wilhelm Schmidt ist dieser Ansicht beigetreten und hat sie in einem kurzen Artikel in der Kunstchronik

in Kaufbeuren zu hohem Ansehen emporgeschwungen haben, 1530 und 1532 Stadtamtmann und 1531 einer der drei Ratsdeputierten gewesen sein, die den nachmaligen Kaiser Ferdinand bei seinem Einzug und Aufenthalt in Kaufbeuren aufwarten mussten.

1) *Nagler* geht hier offenbar auf *Raiser*, Auszüge aus den Beiträgen zur Beschreibung etc. des Ober-Donau-Kreises 1829, S. 4 Nr. 8, zurück.

(8. Jahrgang, Nr. 22) veröffentlicht. Ich muss daher zu dieser Zuschreibung Stellung nehmen und, um dies thun zu können, die ganze Apt-Scorel Frage hier erörtern.

In der Augsburger Gemäldegalerie befindet sich ein Triptychon, Nr. 47—51, die „Kreuzigung Christi“ darstellend, der sogenannte Rehlinger Altar, weil er sich früher über der Gruft der Patrizierfamilie Rehling in der Dominikanerkirche zu Augsburg befand. Im Mittelbild unten rechts das Wappen der noch jetzt blühenden freiherrlichen Familie. Auf den rückwärtigen Flügeln die Jahreszahl 1517. (Abb. in den kunsthistorischen Bilderbogen, bei Woltmann und Woermann II, 415, bei Janitschek 148/9 und im klassischen Bilderschatz Nr. 1083 und 1060, photographiert von Höfle in Augsburg.) Dieses Werk galt von alters her als „Altdorfer“. Wilhelm Schmidt entdeckte nun vor ca. 30 Jahren, dass ein der Königl. Universität München gehöriges Triptychon — jetzt leihweise in der älteren Pinakothek aufgestellt (Nr. 292a, photographiert von Hanfstängl und Bruckmann), sowie eine kleine, früher in Schleissheim, jetzt gleichfalls in der Pinakothek (Nr. 292) befindliche „Beweinung Christi“ (klassischer Bilderschatz Nr. 387) von derselben Hand herrühren, wie jener Rehlinger Altar. Da er damals auf Treu und Glauben angenommen hatte, dass dieser von Altdorfer wäre, so schrieb er auch die beiden anderen Werke, den „Universitäts-Altar“ und die „Beweinung Christi“ dem Altdorfer zu. Diese Benennung fand dann in die gesamte kunstgeschichtliche Litteratur Eingang. So in Woltmann und Woermann's Geschichte der Malerei.



Abb. 5. Die Flucht nach Ägypten.

Ferner, im Jahre 1881, fand man auf einem grossen Altarwerk in Obervellach in Kärnten gelegentlich von Restaurierungsarbeiten die Inschrift: „Ioannes Scorel ? hollandin ? pictorie amator pingebat“ nebst dem Entstehungsdatum 1520 und damit in diesem Altar selbst zum ersten Mal ein Werk von Scorel aus der Zeit vor seiner italienischen Reise. Auf Grund stilistischer Untersuchungen, die er an Ort und Stelle, in Obervellach selbst, angestellt, schrieb nun Wilhelm Schmidt, der seinen Jugendirrtum, Altdorfer betreffend, längst erkannt hatte, dem Scorel den Rehlinger Altar, den Universitätsaltar, die Beweinung Christi und ausserdem das Bildnis des Brixener Domherrn Dr. Gregorius Angerer im Ferdinandeum in Innsbruck zu (Abb. 10. vgl. Repertorium XII, S. 41—43).

Im schärfsten Gegensatz dazu erklärte im Jahre 1889 Alfred Schmid das Augsburger und die Münchener Bilder für schwäbisch und bezog die drei Buchstaben „APT“ auf dem Kopfgeschirr des Maultieres der Kreuzigung auf den nach seinen Werken völlig unbekannten, aber urkundlich von 1486—1532 in Augsburg nachweisbaren Ulrich Apt, den Älteren. Diesem Künstler schrieb er jene drei Bilder, ausserdem eine Verklärung Christi in Kassel (abgebildet im Versteigerungskatalog der Sammlung Habich, Nr. 1, 1892) zu. Die Zusammengehörigkeit dieses letzteren Bildes mit den übrigen war schon früher von Wilhelm Schmidt und Adolf Bayersdorfer erkannt worden. — Wie nun die von ihm konstruierte Apt-Gruppe in den Augsburger Schulzusammenhang einzugliedern wäre, darauf ging Alfred Schmid in seinem kurzen Aufsatz (Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1889, Nr. 325, S. 3) nicht ein. Trotzdem wurde seine Taufe von der überwiegenden Anzahl der Kunsthistoriker, so auch von dem amtlichen Katalog der älteren Pinakothek bedingungslos anerkannt. Nur Wilhelm Schmidt trat dieser

Taufe auf das entschiedenste entgegen, indem er „APT“ für Zierbuchstaben erklärte. Ich bitte seine Darlegungen im Repertorium XIII, S. 274 nachzulesen. Er hielt und hält daran fest, dass diese ganze Gruppe von Bildern dem Scorel gehört, dem er neuerdings auch noch die „Anbetung der heiligen drei Könige“ im Louvre (Nr. 173. Photographiert von Braun, klassischer Bilderschatz Nr. 1203) zuschrieb, während er das diesem äusserlich gleichende und „Giltlinger“ bezeichnete Bild im Besitz der Familie Hofmann in Augsburg (klassischer Bilderschatz Nr. 189) lediglich für eine Kopie des Louvre-Bildes erklärte (Kunstchronik, VIII. Jahrg., Nr. 22). — Zu den verschiedenen Streitfragen nehme ich folgendermassen Stellung.[1])

Die Augsburger Kreuzigung und die beiden Münchener Bilder haben mit Altdorfer nicht das Geringste zu schaffen. Es muss dies noch einmal ausdrücklich betont werden, weil Janitschek, nachdem die Werke diesem Künstler bereits abgesprochen waren, immer noch an dem Einfluss Altdorfer's festgehalten hat. Die Bilder haben mit denen Altdorfer's die reiche Vegetation, die schönen landschaftlichen Gründe und die zahlreichen Englein gemein, aber die Art, wie diese Dinge gegeben sind, die Behandlung und die Malweise sind von Grund aus verschieden. Davon kann man sich am besten in dem Kabinet V der älteren Pinakothek überzeugen, wo Bilder beider Kategorien beisammen hängen. Der herrliche Universitätsaltar übertrifft alles, was Albrecht Altdorfer geschaffen hat.

1) Meine Bemühungen, auf archivalischem Wege etwas in dieser Sache zu erfahren, waren leider erfolglos, trotz meiner Versuche beim Allgemeinen Reichsarchiv in München, beim Augsburger Stadtarchiv und in Kaufbeuren.



Abb. 6. Die Heiligen Antonius und Magnus.

Ferner, die „Beweinung Christi“ und der Universitätsaltar rühren von demselben Meister her. Wer die beiden Originale nebeneinander betrachtet hat, muss dies zugeben und es ist auch noch von keiner Seite daran gezweifelt worden. Dagegen hält es Janitschek nicht für ebenso gewiss, dass auch die Augsburger „Kreuzigung“ von diesem Meister gemalt worden ist. Und in der That ist die Übereinstimmung der Kreuzigung einerseits mit den beiden Münchener Bildern andererseits nicht so schlagend, wie diejenige dieser beiden letzteren untereinander. Die „Kreuzigung“ steht qualitativ entschieden tiefer, sie besitzt nicht den schönen Linienfluss des Universitätsaltars und ist namentlich in der Perspektive recht unglücklich ausgefallen. So steht z. B. der Schimmel mit den Füssen vor und mit dem Kopf hinter dem Kreuz Christi. Ferner kleben die vielen Figuren sowohl aneinander als auch am Hintergrund. Dabei darf man aber auch nicht vergessen, dass der figurenreiche Augsburger Altar ein unvergleichlich schwierigeres Problem darbot, als die Münchener Gemälde. Sodann fehlt dem Augsburger Bilde sowohl der landschaftliche Hintergrund als auch die Vordergrundsvegetation völlig: zwei Dinge, die auf den Münchener Bildern eine sehr grosse Rolle spielen. Indessen erklärt sich dies aus dem Gegenstand. Es kam dem Künstler eben darauf an, die öde Schädelstätte zu charakterisieren. Andererseits besitzt der Augsburger Altar in den verschiedenartigsten Beziehungen eine so frappierende Ähnlichkeit mit den beiden Münchener Bildern, dass sie sich nur aus dem Walten derselben Künstlerhand erklären lässt. Man vergleiche die architektonischen Motive der Aussenflügel der beiden Altäre; die Gewänder der beiden Magdalenen, welche mit den Rosetten, den gezackten

Blättern etc. das gleiche Muster aufweisen; die Art, wie der Schleier bei beiden Magdalenen lasiert ist, wie er gerade über die Ecken der Augen herübergeht; den Kopf der Maria der Verkündigung mit demjenigen der Maria des Universitätsaltars; den Kopf des Matthias mit demjenigen des Mannes am Fusse des Kreuzes, welcher den Buben an der Hand hält, beide Köpfe zeigen auch die gleichen Bartstoppeln; den Kopf der Magdalena der Beweinung mit dem Kopf des Kriegsknechts am meisten rechts auf dem linken Flügel der Kreuzigung; die Augenwimpern und überhaupt die Haarbehandlung; die hellbraunen und die klaren blauen Augen; die Zeichnung der Füsse und Hände; endlich die grelle bunte helle Färbung.

Wer nach alledem noch an der stilistischen Übereinstimmung und an der daraus folgenden gleichen Herkunft der Bilder zweifeln kann, ziehe zum Vergleich die Kasseler „Verklärung" herbei. Diese besitzt im Landschaftlichen und besonders im Vegetabilischen eine sofort in die Augen springende Verwandtschaft mit den beiden Münchener Bildern, andererseits in Gesten, Stellungen und Gewandmotiven eine ebensolche mit dem Augsburger Bild. Man vergleiche z. B. den rechten Ärmel des Johannes und den linken Ärmel des Petrus der Verklärung mit dem rechten Ärmel des dickbäuchigen Mannes unmittelbar links (v. B. a.) vom Kreuz Christi; die rechte Hand des Elias mit der linken Hand des Kriegsknechts, der seinen Kameraden an den Haaren zaust; endlich diesen letzteren mit den fünf ausgespreizten Fingern der rechten Hand mit dem knieenden Johannes der Verklärung. Man vergleiche andererseits die perückenartige Haarbehandlung des Johannes der Beweinung mit der des Johannes der Verklärung. Nach alledem ist die Verklärung von derselben Hand wie die Kreuzigung, und auch von derselben wie die Münchener Bilder. Daraus ergiebt sich mit logischer Notwendigkeit, dass auch die Münchener Bilder und die Kreuzigung von derselben Hand sind. Dies glaube ich sicher bewiesen zu haben, und daran hat auch ausser Janitschek noch niemand einen Zweifel geäussert. — Zur Vereinfachung nenne ich die bisher behandelten Bilder die Aptgruppe.



Abb. 7. Die Heiligen Martin und Nikolaus.

Nun aber gehe ich einen Schritt weiter und behaupte mit Wilhelm Schmidt im Gegensatz zu der herrschenden Meinung, dass diese ganze Aptgruppe mit der Augsburger Kunst auch nicht das Geringste zu schaffen hat, sondern durchaus niederländischen Charakter trägt. Janitschek muss dies bereits gefühlt haben, nur drückt er sich viel zu zaghaft aus, wenn er sagt, dass der Schöpfer des Universitätsaltars „mit der niederländischen Malerei vertraut" war. Nein, die Aptgruppe bekundet nicht nur niederländische Einflüsse, sondern sie ist durch und durch von niederländischem Geiste durchtränkt. Es zeigt sich dies in allem und jedem, im innersten Wesen wie im rein Äusserlichen. Grau in grau gemalte Aussenflügel wie beim Rehlinger und beim Universitätsaltar kommen, worauf Wilhelm Schmidt schon hingewiesen hat, wohl in Oberdeutschland vor, aber sie sind in den Niederlanden die Regel. Es geht dies im letzten Grunde auf den Genter Altar der Brüder van Eyck zurück. Das Augsburger Bild zeigt sogar denselben Vorgang auf den rückwärtigen Flügeln, wie der Genter Altar: die Verkündigung Mariä, und auch

die Auffassung ist genau die nämliche. Ferner, die Anordnung der ruhig dastehenden Figuren, die eine neben der anderen, wie beim Universitätsaltar, ist nicht in Oberdeutschland, sondern im Norden üblich, z. B. beim Kölnischen Meister des Bartholomäus (ältere Pinakothek in München Nr. 48—50).[1]) Auch die Mauer, die sich hinter den vier Personen des Universitätsaltars befindet, und die der Gegenstand durchaus nicht verlangt, erinnert an den ein Stückchen heruntergelassenen Teppich der Bartholomäusbilder. Wie hier infolge des trennenden Teppichs, so ist dort infolge der Mauer ein anderer perspektivischer Standpunkt für den vegetabilischen Vordergrund und den landschaftlichen Hintergrund genommen worden. In der Landschaft ist wiederum die ganz eigentümliche Art die Wege zu geben echt niederländisch. Man vergleiche in dieser Beziehung den Universitätsaltar mit den Bildern von Mostaert. Ebenso specifisch niederländisch erscheint mir das Gatter, das auf dem Universitätsaltar allein zweimal vorkommt und überhaupt auf nordischen Bildern üblich ist, während es sich so auf oberdeutschen kaum oder doch nur höchst selten finden dürfte. Niederländisch ist ferner auf dem Universitätsaltar die Spukhöhle, die schon an Hieronymus Bosch oder den Höllenbrueghel gemahnt; niederländisch sind auch die schindelgedeckten Bauernhäuser mit den weit herabgehenden Giebeldächern und den vielen kleinen Fenstern nebeneinander. Derartige Bauernhäuser finden sich auf einer Unzahl „nordischer" Bilder, während sie auf oberdeutschen in der Art kaum je vorkommen dürften. Darauf hat der Architekt Gröschel hingewiesen, Kunstchronik III, 513. Derselbe macht auch auf das specifisch niederländische Motiv des Schlosses inmitten des Sees aufmerksam, wie es so recht charakteristisch auf dem Mittelbild des Universitätsaltars gegeben ist. Ähnlich erblicken wir dieses Schloss im See z. B. beim Meister des Todes Mariä, einem Meister, der überhaupt in mancher Beziehung die Vorstufe zu dem Künstler der Aptgruppe darstellt. — Wie sehr das Schloss im See specifisch niederländisch genannt zu werden verdient, geht auch daraus hervor, dass in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der niederländischen Gartenbaukunst ein Gartenhäuschen in einem kleinen Weiher Mode wurde.[1]) Echt niederländisch ist auch die Pracht der Frauengewänder, die bei den Oberdeutschen entschieden nicht in demselben hohen Grade hervortritt, namentlich nicht bei tragischen Vorgängen, wie bei der Kreuzigung und bei der Beweinung. Der Edelsteinbesatz am oberen Kleidrande der Maria des Universitätsaltars ist auch niederländisch, ich erinnere an Jan van Eyck. Ebenfalls „nordisch" ist der Brustausschnitt der Maria der Verkündigung und der Margarete. Die feine Einfassung des Brustausschnittes, die mit einer



Abb. 8. Die Heiligen Laurentius und Stephanus.

1) Es ist in diesem Zusammenhang gerechtfertigt, gerade so gut auf niederdeutsche wie auf niederländische Bilder hinzuweisen, denn diese bilden ja mit jenen eine geschlossene Gruppe gegenüber den von Grund aus verschiedenen oberdeutschen Bildern. — Ich fasse daher niederländische und niederrheinische Bilder hier als „nordische" zusammen.

1) Vgl. *Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 381 Anm.

Borte zur Taille herabführt, wie auf dem Bilde der heiligen Margarete, kommt öfters auf nordischen, nie auf oberdeutschen Bildern vor. Ebenso verhält es sich mit den Hauben der beiden Magdalenen und mit dem ausserordentlich charakteristischen Ohrenschmuck der heiligen Margarete.

Zu diesen mehr äusserlichen Merkmalen treten dann einige bedeutsame innere Gründe hinzu: die metallische Gewandbehandlung, die eckige Modellierung, die bunte grelle helle Färbung — die in Summa plastische Anschauung. Es sind dies Dinge, welche für die niederländische Art eminent charakteristich sind, während sich z. B. unter allen altdeutschen Schulen gerade die Augsburger am meisten durch weiche Modellierung, durch ein verhältnismässig fein entwickeltes Helldunkel, durch einen dunkleren Gesamtton — durch eine malerische Anschauung auszeichnet. Es liegt dies zum grossen Teil an dem italienischen, an dem venetianischen Einfluss, den jene Schule wie keine andere erfahren hat. Die gesamte Augsburger Malerei war im zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts von italienisch-venetianischen Einflussen durchtränkt, bei der Aptgruppe aber ist davon auch nicht der leiseste Hauch zu spüren. Sehr klar äussert sich der venetianische Einfluss z. B. in den Prunkarchitekturen und in den prächtigen Arkaden Burgkmair's, die sich stets durch eine bedeutende Tiefenentwicklung auszeichnen und zu denen die schlichten flachen Bogenstellungen auf den rückwärtigen Altarflügeln der Aptgruppe den denkbar grössten Gegensatz bilden. Andererseits äusserst sich die niederländische Härte und Starrheit sogar in den Gräsern und Kräutern, die mit ihren langen Stengeln senkrecht emporstarren und darin viel eher dem Vegetabilischen etwa bei Memling oder beim Meister des Marienlebens ähneln, als der weichen Art der Behandlung bei Altdorfer oder gar bei dem Schwaben Burgkmair, vgl. z. B. dessen in dieser Beziehung sehr charakteristisches Bild: Johannes auf Patmos (ältere Pinakothek in München Nr. 222). Nahe verwandt in Bezug auf das Vegetabilische ist unserer Gruppe auch das niederländische „Cornelisz“ genannte Bild, Nr. 12 der Wiener Sammlung Goll (Abb. im Versteigerungskatalog 1897). Endlich weisen die Bilder der Aptgruppe auch durchaus niederländische Kopftypen auf. Der mittlere der drei raufenden Kriegsknechte des Rehlinger Altars wird jeden unbefangenen Beschauer lebhaft an Brouwer und Teniers erinnern. — Nach dieser Fülle von Einzelheiten der verschiedensten Art wird es erlaubt sein, auch auf den Gesamteindruck der Aptbilder hinzuweisen. Wer mit offenen Augen die Beweinung und den Universitätsaltar im Kabinet V der älteren Pinakothek in München oder den Rehlinger Altar in dem grossen altdeutschen Saal der Augsburger Galerie betrachtet hat, wird mir zugeben, dass diese Sachen sich von allen den sie rings umgebenden Werken der Oberdeutschen, speciell der Augsburger Schule auf das allerschärfste unterscheiden und einen durchaus niederländischen Gesamteindruck machen.



Abb. 9. Die Heiligen Valentin und Sebastian.

Die Summe aller dieser von einander so verschiedenartigen Gründe beweist zur Evidenz, dass die Aptgruppe in niederländischem Geiste gemalt ist.

Wie aber erklären sich nun die drei Buchstaben „APT“? — Ich schicke voraus, dass gar kein Grund vorliegt, an ihrer Echtheit zu zweifeln. Wilhelm Schmidt erklärt diese Buchstaben für Zierbuchstaben und weist

nach, dass damals die altdeutschen Meister nie signierten, ohne ihrem Namen den Vornamen oder wenigstens dessen Anfangsbuchstaben voranzusetzen. Wie richtig dies ist, kann man an der Hand der verschiedenen Galeriekataloge nachprüfen. Ausserdem könnte man W. Schmidt's Gründen noch hinzufügen, dass die drei Buchstaben mit gelber Farbe und in ganz zitteriger Weise mit dünnen Strichlein gemalt worden sind, während die altdeutschen Meister ihre Bezeichnungen in Schwarz und in kräftigen energischen Strichen hinzusetzen pflegten. Aber trotzalledem bleibt die Übereinstimmung dieser drei Buchstaben auf dem für Augsburg gemalten Bilde mit dem Namen von nicht weniger als vier urkundlich im Jahre 1516 bezeugten Augsburger Malern[1]) im höchsten Grade auffallend, um so mehr als sich sonst auf dem ganzen grossen Rehlinger Altarwerk kein Zierbuchstabe mehr findet. Dass ferner Ulrich Apt der Ältere nicht etwa bloss ein Anstreicher, sondern wirklich ein Künstler gewesen, beweist der Umstand, dass er „zwelffer" war und dass ihm die „Zechpflege von S. Moritz am 11 Oktober 1509 300 fl."[2]) zahlte, eine für die damalige Zeit doch gewiss beträchliche Summe. Andererseits muss ich Wilhelm Schmidt wieder darin zustimmen, dass der alte Apt, der seine künstlerische Ausbildung spätestens um 1480 erhalten, ein so reifes Werk, wie den Rehlinger Altar, nicht gemalt haben kann. Alfred Schmid hatte sich wegen der „Härte des Stils" Ulrich Apt den Älteren ausgesucht. Der Rehlinger Altar ist aber ein durch und durch reifes Werk, die Härte des Stils erklärt sich aus einem ganz anderen Grunde, nämlich aus dem niederländischen Kunstcharakter. Nun kämen noch die drei anderen Apt in Betracht: Michel, Jakob und Ulrich der Jüngere. Wilhelm Schmidt hält es für unmöglich, dass gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts junge Künstler aus Oberdeutschland und namentlich von Augsburg aus nach den Niederlanden und nicht nach Italien, dem damaligen gelobten Lande der Kunst, gewandert sein sollten. Gewiss darf dieses Argument nicht unterschätzt werden, aber völlig ausschlaggebend erscheint es mir dennoch nicht. Ebenso wenig als das andere an sich gleichfalls bedeutsame Argument, welches W. Schmidt anführt, dass von einem so bedeutenden Manne, wie Apt gewesen sein muss, wenn er jene Gruppe von Bildern gemalt hat, sich keine lebendige Kunde auf die Nachwelt fortgepflanzt hat, wie etwa von den Holbein, Burgkmair u. s. w. In Summa halte ich es für sehr unwahrscheinlich, aber nicht für unmöglich, dass die drei Buchstaben eine Künstlerinschrift vorstellen. Wenn ja, dann müsste dieser Apt nach den Niederlanden gewandert, dort künstlerisch zum Niederländer geworden, in seine Heimat zurückgekehrt und hier der niederländischen Art treu geblieben sein. Auch dies ist ja äusserst unwahrscheinlich, wenn auch nicht undenkbar. Schon Janitschek hat an einen gewanderten Augsburger Künstler gedacht. Auf alle Fälle erscheint es mir durchaus unbegründet, die Verfertigung jener Bilder durch den Augsburger Maler Apt und noch dazu durch Ulrich Apt den Älteren (thätig 1486—1532) für eine feststehende historische Thatsache zu erklären, wie dies heute allgemein geschieht.

Das Bildnis des Angerer halte ich wegen der Härte der Gewandung und der Modellierung gleichfalls für eine niederländische Arbeit. Ebenso die Anbetung im Louvre. Der Kopf der Maria, ihr Prachtgewand mit dem Hermelinbesatz an den Ärmeln, mit dem charakteristischen Brustausschnitt und der noch mehr charakteristischen Einfassung desselben, die ganze Art, wie die Maria seitwärts vor dem Thron placiert ist, (vgl. ältere Pinakothek in München 47), die Härte der Gewandgebung z. B. bei den beiden Engeln und endlich die Architektur im Hintergrunde spricht dafür. Doch bin ich meiner Sache diesen beiden Bildern gegenüber nicht so gewiss, weil ich sie nur in Photographieen kenne, während ich bisher nach Autopsie geurteilt habe. Dagegen bin ich mit W. Schmidt im Gegensatz zu den Herausgebern des klassischen Bilderschatzes fest davon überzeugt, dass die Anbetung im Besitz der Familie Hofmann in Augsburg nur eine Kopie des Louvrebildes ist, und zwar eine herzlich schlechte Kopie. Dem Manne, der so wunderbare Porträtköpfe zu stande brachte, kann ich eine so flaue Arbeit nicht zutrauen. Ein solcher Unterschied von Grund aus lässt sich auch aus Übermalungen und dergleichen nicht erklären!

Um endlich auf den St. Blasiusaltar zurückzukommen, so machen auch dessen Flügelbilder einen niederländischen Eindruck. Auch sie zeigen eine helle bunte unharmonische Färbung, die mit der schwäbischen Art kontrastiert und auf den Norden hinweist. Ebenso die harte eckige Gewandbehandlung. Ferner im einzelnen das „nordische" Haus auf dem Kindermord und das Prachtgewand der Maria mit dem charakteristischen Brustausschnitt und mit dem Hermelinbesatz an den Ärmeln sowie am unteren Gewandrande. Allerdings muss ich zugeben, dass mir das Niederländische hier nicht so unbedingt und über allen Zweifel erhaben, wie bei der Aptgruppe, entgegentritt. Überhaupt lassen sich diese Flügelbilder sehr schwer kunstgeschichtlich bestimmen, weil sie zur Hälfte — von der Hand des Restaurators herrühren. Allerdings hat sich dieser den vorhandenen alten Teilen auf das strengste und peinlichste anbequemt.

Wilhelm Schmidt will nun alle diese Werke — die Aptgruppe, das Louvrebild, den Angerer und

1) Vgl. Die „Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg" in *Robert Vischer's* Studien zur Kunstgeschichte.
2) Vgl. *Vischer*, a. a. O. S. 567 und 580.



Abb. 10. Portrait des Gregorius Angerer. Innsbruck, Ferdinandeum.

unsere Flügelbilder — unter einen Hut bringen, er schreibt sie, wie oben bereits erwähnt, dem Altholländer Jan van Scorel zu wegen ihrer stilistischen Übereinstimmung mit dem Obervellacher Altarwerk. Er führt dafür verschiedene Gründe an, die gewiss im höchsten Grade beachtenswert sind (vgl. die Aufsätze im Repertorium). Diesen Gründen könnte man noch eine allgemeine Erwägung hinzufügen: die Bilder sind sämtlich nicht in den Niederlanden entstanden, da sie nicht auf Eichenholz sitzen, andererseits tragen sie niederländischen Kunstcharakter. Nun war Scorel ein niederländischer Künstler, der in Oberdeutschland gearbeitet und sich auch — wie natürlich — der einheimischen Holzart bedient hat, was alles der Obervellacher Altar schlagend beweist. Dies spricht dafür, dass er jene Bilder gemalt hat. Aber trotz alledem, trotz der von W. Schmidt angeführten Gründe, kann ich mich doch seiner Zuschreibung nicht anschliessen. Trotz eifrigsten, immer und immer wieder von neuem aufgenommenen vergleichenden Bilderstudiums konnte ich keine ausschlaggebenden Gründe für die Zusammengehörigkeit der Bilder miteinander und für ihre Übereinstimmung mit dem Obervellacher Altarwerk finden. Gewiss, es sind allerlei Ähnlichkeiten vorhanden, aber diese können auf Zufall beruhen, sie bestehen auch grossenteils in dem allgemein Niederländischen. Dabei muss ich allerdings ausdrücklich bemerken, dass ich das Obervellacher Altarwerk nur in einer mangelhaften Photographie studieren konnte. Aber schon diese lässt erkennen, dass die Obervellacher Bilder qualitativ hoch über allen den übrigen stehen. Wo sehen wir sonst ein so seelenvolles Antlitz, wie dasjenige der Obervellacher Maria? — Wo erblicken wir sonst ein so entzückendes Kindlein, wie dasjenige, welches die Frau am weitesten rechts auf dem Arm hält?! — Und wie der Obervellacher Altar hoch über den anderen Bildern steht, so stehen die Kaufbeurer Altarflügel, wenn es auch an sich tüchtige Arbeiten sind, tief unter all den übrigen Gemälden. Wie hölzern und langweilig sind z. B. die Gruppen auf den rückwärtigen Flügeln gegenüber dem herrlichen Linienfluss des Universitätsaltars! — Man vergleiche alle die Bischöfe des Kaufbeurer Altars mit dem einen Bischof Narcissus auf dem Universitätsaltar. Es lässt sich da ein qualitativer Unterschied erkennen, der durchaus gegen dieselbe Künstlerhand spricht.

Das Bildnis des Angerer besitzt allerdings sowohl in den Gewandmotiven, als auch besonders im Kopf selbst anscheinend eine grosse Ähnlichkeit mit der Aptgruppe. Wenn man aber genauer hinsieht, ist kein Kopf dieser ganzen Gruppe so gut beobachtet, so scharf individualisiert und so vortrefflich modelliert, wie dieses Bildnis.

Ferner besitzt die Kaufbeurer „Anbetung" mit dem Louvrebild eine merkwürdige Ähnlichkeit. In der ganzen Komposition, in der Maria und ihrer Kleidung, im Kopf des alten knieenden Königs. Dieser trägt auf dem Kaufbeurer Bilde dasselbe Kostüm, wie der dicke König auf dem Louvrebilde, während der Mohrenkönig dieses letzteren seinen Rock mitsamt der Halskette an den bärtigen König des Kaufbeurer Bildes abgegeben zu haben scheint. Endlich der Stern oben ist genau der gleiche. Diese Ähnlichkeit kann nicht auf Zufall beruhen. Sie erklärt sich wohl am einfachsten daraus, dass der schwächere Meister des Kaufbeurer Bildes sich an das Louvrebild angelehnt hat.

* * *

Ich resümiere die Resultate meiner Untersuchung: der Rehlingeraltar, der Universitätsaltar, die Beweinung Christi und die Verklärung sind von einer Hand.

Diese Gruppe hat weder mit der Altdorfer'schen, noch mit der Augsburger Kunstweise das Geringste zu schaffen, sondern sie ist in durchaus niederländischem Geiste gemalt.

Die Frage nach dem Schöpfer dieser Gruppe ist noch nicht beantwortet.

Es ist unwahrscheinlich, dass ein Augsburger Maler Apt diese Gruppe von Bildern gemalt hat.

Wenn es trotzdem der Fall war, so war es jedenfalls nicht Ulrich Apt der Ältere.

Wenn ein Augsburger Maler Apt diese Bilder gemalt hat, so hat er jedenfalls in den Niederlanden gelernt.

Das Bild der Familie Hofmann ist eine sehr schlechte Kopie des Louvrebildes.

Dieses Louvrebild, das Bildnis des Angerer und die Flügel des Kaufbeurer Altars sind wahrscheinlich niederländische Arbeiten.

Ich kann mich nicht davon überzeugen, dass alle diese Bilder von Jan van Scorel herrühren.



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich

DAS SCHWEIZERISCHE LANDESMUSEUM IN ZÜRICH

VON *J. RUDOLF RAHN*

(Schluss.[1])

DAS Landesmuseum ist zur Aufnahme schweizerischer Altertümer bestimmt, und es soll neben dem, was die Phasen der allgemeinen Kulturentwicklung zeichnet, vor allem zur Veranschaulichung von Kunst und Gewerbezweigen dienen, in welchen die heimische Art ihren Ausdruck empfing.

Schon das 13. Jahrhundert hat dergleichen hervorgebracht. Es war von den Backsteinen die Rede, die malerisch gruppiert im Westflügel liegen. Sie rühren von Bauten her und ahmen in Form und Grösse die Werkstücke und Gliederungen nach, deren sich die romanische und frühgotische Hausteinarchitektur bediente. Es giebt Stücke darunter, wie sie die moderne Technik in gleicher Grösse nicht mehr herstellt. Neben Fensterbänken kommen Pfosten und Keilsteine von Bögen, Basen, Säulenteile und gekuppelte Kapitäle vor; auch Gurtgesimse und Fensterchen sind erhalten. Und gerade so kraftvoll wie ihre Gesamtform ist der Zierat, der über und über diese Stücke schmückt. Er ist reliefartig mit hölzernen Modellen aufgepresst, die eine Musterkärte der besten Stilproben wiedergeben: Heraldisches und Ornamente, Unholde und was die Tierfabel erzählt, wechseln in unerschöpflicher Fülle ab; an die neunzig Model sind nachgewiesen. Die Fundorte weisen auf einen bestimmten Ausgangspunkt dieser Technik hin, auf das Stift Sankt Urban, das zu Ende des 12. Jahrhunderts in dem heutigen Kanton Luzern gegründet worden ist. Von dort ging ihre Verbreitung über die Nachbargebiete aus, wo neue Schulen auf eigene Praktiken und teilweise auch zu einem besonderen Formenwesen kamen. Ist diese Technik als eine autochthone anzusprechen, oder haben Beziehungen zur Fremde den Cisterciensern von Sankt Urban ihre Kenntnis vermittelt? Der Nachweis ähnlicher Werke ist ausser der Schweiz noch nicht erbracht; er mag zu den dankbaren Aufgaben künftiger Forscher zählen. Was zu den Vorarbeiten gehört, hat die Leitung des Landesmuseums besorgt; sie hat, was aufzutreiben war, nach festem Plane geordnet, einen jungen Gelehrten, Herrn Professor Dr. Joseph Zemp, zum Historiographen berufen[1]) und diesem praktischen Forscher die Mittel zu Nachbildungen gewährt, welche einen Begriff von der ursprünglichen Wirkung ganzer Architekturen geben.

Volle Eigenart prägt sich in dem spätgotischen Nachlasse aus. Er ist durch Hausrat, einzelne Bauteile und sechs Zimmer vertreten, deren Schmuck und Ausrüstung ein treues Bild der mittelalterlichen Wohnlichkeit giebt. Bis aufs einzelnste ist darauf Rücksicht genommen, was vor allem den Studien zu danken ist, die Zemp in seinem Werke über die schweizerischen Bilderchroniken gesammelt hat. Unter den Zierden heben sich die Flachschnitzereien hervor, die durch musterhafte Proben vertreten sind. Was sonst noch davon zu haben ist, wird bald ein Gegenstand eifriger Nachfrage sein, denn an Frische kommt der Schweizer Arbeit keine andere gleich. Nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen die Erstlinge dieser Technik auf, und schon mit dem Jahre 1578 schliesst die Folge der datierten Werke ab. Es ist auch die Verbreitung der Flachschnitzerei

1) Vgl. Zeitschr. für bild. Kunst. N. F. IX. S. 225.

1) Seine Abhandlung ist ein Beitrag zu der Festschrift, welche demnächst unter dem Titel *„Festgabe auf die Eröffnung des schweizerischen Landesmuseums in Zürich“* am 25. Juni. Zürich, Selbstverlag des Landesmuseums. 1898 erscheinen wird. Folgendes ist ihr Inhalt: *H. Angst,* Die Gründungsgeschichte des schweizerischen Landesmuseums. *H. Pestalozzi,* Der Bau des schweizerischen Landesmuseums. *J. Heierli,* Die Chronologie in der Urgeschichte der Schweiz. *R. Ulrich,* Die Gräberfunde von Molinazzo-Arbedo und Castione bei Bellinzona. *J. Zemp,* Die Backsteine von S. Urban. *J. R. Rahn,* Über Flachschnitzereien in der Schweiz. *H. Zeller-Werdmüller,* Zur Geschichte des Zürcher Goldschmiedehandwerks.



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

keine grosse gewesen, ihre Grenzen stimmen fast mit denen des deutschen Sprachgebietes überein. Um so vielseitiger sind die Aufgaben gewesen, die ihr in kirchlichem und weltlichem Dienste, zum Schmuck von Bau und Hausrat und auch von kleineren Gegenständen geboten wurden. Zumeist in Friesform, aber auch über grössere Flächen verbreitet, hebt sich die Zeichnung als ein glattes Relief von dem ausgehobenen Grunde ab, so dass ein dauerhafter und wirksamer Schmuck sich leicht und billig erstellen liess. Durch die schwunghafte Geschlossenheit der Lineamente, durch Reichtum der Erfindungen und den sicheren Takt, der sich in einer meistens sparsamen Polychromie bewährt, kommen einzelne Werke den vornehmsten Proben spätgotischer Ornamentik gleich. Mit der Keckheit des Vortrages hält die der Einfälle in Bild und Worten Schritt; es fügen sich ergötzliche Scenen in die Ornamentik hinein und neckische Bandgewinde mit Inschriften, die ebenso launig von Weisheit handeln, wie ihr Ton über geistliche Dinge der rückhaltloseste ist.

Es giebt wenige Flachschnitzereien, in denen die Renaissance zur vollen Geltung gelangt; sie hat andere Praktiken ausgebildet und ein Prinzip der Gliederung entwickelt, das Wand und Decke des bestimmtesten architektonisiert.

Die Schweiz ist überreich an solchen Schöpfungen gewesen, sonst wäre die Folge von Zimmern und Sälen nicht zu stande gekommen, die neben den mancherlei Besonderheiten lokalen Geschmackes die Entwicklung des Innenbaues durch drei Jahrhunderte überschauen lässt. Es kommen prächtige Stücke darunter vor: ein 1585 datierter Saal, der aus dem Pestalozzahause in Chiavenna stammt (Abb. S. 233) und neben seinen Nachbarn hüben und drüben die stolze Weiträumigkeit und Formengrösse, die der Südländer liebt, in gesteigertem Masse zum Ausdrucke bringt. In gleichem Gegensatze stehen zwei nahe Räume; die Ehrenstube aus dem Seidenhof, die der reichste Kaufherr Zürichs zu Ende des 16. Jahrhunderts mit allem Aufwande delikatester Arbeit hat schmücken lassen (Abb. Lichtdruck in Heft 10), und das Zimmerchen aus Wiggen, einem oberhalb Rorschach gelegenen Edelsitze von 1582. Hier ist in Formen, Stoff und Zier das sparsamste Mass gewahrt und doch ein Raum geschaffen, der alle Forderungen nach edler Gestaltung und traulichem Dasein erfüllt.

Es haben Stimmen verlautet, die von Raubbau sprachen. Das trifft nicht zu; denn diese Zimmer und ihre Zierden würden eben einfach ins Ausland geraten sein, wenn das Landesmuseum sie nicht erworben hätte. Nicht eines davon ward sicherem Gewahrsam entlockt, wohl aber haben sie alle eine Stellung und Behandlung gefunden, die ihren Wert dem früheren gegenüber zum mindesten ebenbürtig macht. Was vordem durch Sorglosigkeit und Entfernung namhafter Teile, durch fremde Zusätze und plumpen Anstrich geschädigt worden ist, haben geschickte Hände unter kundiger Leitung wieder gut gemacht, und stets hat die Rücksicht auf Integrität der ursprünglichen Wirkung die Wahl des Standortes, Gestaltung des Raumes und das Verhältnis der offenen zu den geschlossenen Teilen bestimmt. Nichts echteres lässt sich darum denken, als der Genuss, den eine Runde gewährt durch die Gänglein und Gänge, die bald an klösterliche Geheimnisse erinnern, bald hoch und weit zur Schaustellung dienen, und dann wieder von Zimmer zu Zimmer, wo nicht nur die Abgeschlossenheit der Kulturbilder, sondern ebensosehr das Wohlige und der Ausblick in lauter Grün erfreut.

Die Schweiz ist nie eine Heimat monumentaler Kunst gewesen. Dafür haben die Verhältnisse zu einer blühenden Entwicklung des Kunsthandwerkes und des kleinkünstlerischen Betriebes gerufen. Er hat seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts allen Ständen und Existenzen gedient, denn so schmuck wie im Rathause, den Zunft- und Schützenstuben sah es im bürgerlichen Sitze aus. Auch in ländlichen Kreisen hatte sich das Kunstbedürfnis so weit vererbt, dass Glasgemälde die Bauernstube zierten und



Schnitzfries aus dem Beinhaus von Steinen.



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

der Hausrat sich nicht mehr mit der Gebrauchsform beschied. Einzelnen Kunstzweigen hatte sich ein Wirkungsgebiet eröffnet, das die Produktion ins Ungemessene steigen liess und dass Anerkennung und Nachfrage über die Landesgrenzen hinausgegangen sind. Ein Reichtum sondergleichen ging aus diesem Schaffen hervor, von dem der Besitz des Landesmuseums nur eben einen schwachen Abglanz giebt.

Im häuslichen Dienste hat die Kunst seit dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ihr Bestes geschaffen und dabei auch anregend in die Ferne gewirkt. Peter Flötner's Intarsienbuch ging 1549 aus Zürich hervor. Auch andere Kunstbücher sind hier erschienen. 1561 eine Sammlung von architektonischen Entwürfen in der Gessner'schen Officin, 1567 bei Christoph Froschauer Hans Blum's Buch „Von den fünf Säulen", und noch etwas später „Ein kunstreich Buch von allerlei antiquiteten". Wieder ein Zürcher ist Gabriel Krammer gewesen, dessen „Schweiffbüchlein" mehrere Auflagen erlebte. Von dem hohen Stande, auf den das Bündnis mit den Theoretikern die Kunst des Schreiners und Schnitzers hob, legen die Zimmerausrüstungen ein Zeugnis ab; es giebt auch anderes, Hausrat und Möbel jeglicher Art, die eine so reich nuancierte Behandlung des Materials und des Formenwesens belegen, dass je nachdem ihr engstes Ursprungsgebiet bestimmt werden kann. Es ist ohne Übertreibung zu sagen, dass jede Landschaft ihre Typen besass. In Büffetts, Tischen, Stühlen und vor allem in der reichen Folge von Truhen, die für das Landesmuseum gesammelt worden sind, spiegelt sich dieses Verhältnis ab.

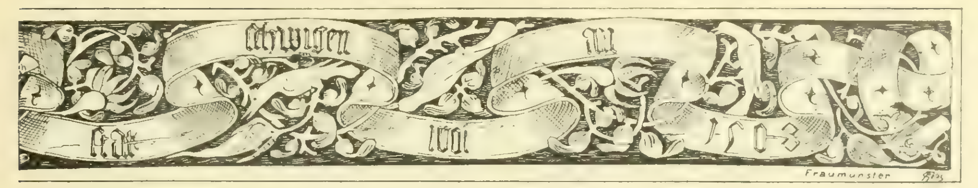


Backstein aus St. Urban.

Zu den Wahrzeichen des Hauses haben auch die kunstvollen Kachelöfen gehört. Schon aus dem 14. Jahrhundert giebt es Proben, welche zeigen, wie gross die Formen- und Bilderlust im Handwerke war. Dann, um die Mitte des 16. Jahrhunderts, hat Buntmalerei den monochromen Reliefschmuck und ein Aufbau im Renaissancestile die gotische Turmform abgelöst. Diese Neuerung scheint von den Winterthurer Hafnern ausgegangen zu sein, die von da an zwei Jahrhunderte lang die Führung des Handwerkes behielten. Ihr tüchtiges Schaffen war längst bekannt, über die Vielseitigkeit des Betriebes klärt aber doch erst die Sammlung auf, die der Direktor des Landesmuseums, Herr Heinrich Angst, diesem Institute als Depositum überwiesen hat. Geräte und Schaustücke aller Art sind aus den Winterthurer Werkstätten der Pfau und Graf hervorgegangen, lauter schlichtes Werk, mit wenigen Mitteln geschaffen, aber gesund in Formen und Farben, die durchaus dem Wesen der Sache entsprechen und Praktiken belegen, um die sich das moderne Handwerk vergebens bemüht.

Ihre höchste Stufe hat die schweizerische Keramik in der Zürcher Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts erreicht. Eine Auswahl ihrer Erzeugnisse, das Vollzähligste und Vornehmste, das sich vereinigen liess, stellt die Privatsammlung des Herrn Angst im Landesmuseum dar. Sie steht den gleichzeitigen Meissener Produkten in keinem Falle nach.

Über die Bedeutung eines anderen Gewerkes klärt ein Beitrag auf, den Dr. Zeller-Werdmüller für die Festschrift zur Eröffnung des Landesmuseums geliefert hat. Er handelt von der Goldschmiedekunst, wie sie seit dem 16. Jahrhundert in Zürich geübt worden ist. Sie hat auch in anderen Schweizer Städten geblüht, denn die Nachfrage ging aus allen Ständen hervor. Zeugnis davon sind die Inventare, die wir über Hausschätze und öffentliche Besitztümer kennen; ein reiches Anschauungsmaterial ist ausser-



Schnitzfries aus der Fraumünster-Abtei in Zürich.

dem erhalten und dazu mag manches Stück, das jetzt noch namenlos in fremden Sammlungen steht, von Eingeweihten als Schweizerarbeit beglaubigt werden. Ihre Wertschätzung ist überhaupt in zusehender Steigerung begriffen. Eine Schale, die Abraham Gessner von Zürich zu Ende des 16. Jahrhunderts verfertigt hat, ist 1897 auf einer Kölner Auktion auf 22500 Mark getrieben worden! Der Kunst der Goldschmiede hielt die der Medailleure, der Münz- und Stempelschneider stand, auch andere Zweige der Metalltechnik haben über die Landesgrenzen hinaus ihren Ruf bewährt. Die Inschriftmodelle für die Prachtkanonen, welche die Füssli in Zürich für den Hohentwiel geliefert haben, sind noch da. Aus der gleichen Stückgiesserei besitzt das Landesmuseum ein anderes Geschütz, die „Zürichbraut", und Küchenrequisiten, die sogenannten Spanischsuppenbüchsen, deren Reliefschmuck zum Teil noch auf Vorlagen aus dem 16. Jahrhundert weist. Nicht zu vergessen ist, wie vielseitig Reizvolles und Originelles die Zinngiesser schufen und die Eisenschmiede deren Kunst eine Auswahl vorzüglicher Proben von der Spätgotik bis zum Schlusse des vorigen Jahrhunderts belegt.



Backstein aus St. Urban.

In keiner Richtung hat sich aber doch das Können und der Ruf der Schweizer so lang und weit bewährt, wie in der Glasmalerei, die, wenn überhaupt von einer internationalen Kunst geredet werden kann, als solche anzusprechen ist. Ihre fortlaufende Entwicklung hat sie seit dem Ende des 12. Jahrhunderts genommen, aus welchem Zeitpunkte das Landesmuseum ein streng romanisches Kirchenfenster aus der Sankt Jakobskapelle bei Flums besitzt. Einzelne Masswerkfüllungen des Wettinger Kreuzganges und die Rosette von Lausanne stellen den Stand der Technik und des Formenwesens, und letztere ein abgerundetes Bild der scholastischen Gedankenkreise des 13. Jahrhunderts dar. Im 14. und 15. Jahrhundert, es genügt an die Chorfenster von Königsfelden und des Berner Münsters zu erinnern, ist eigentlich nur Hervorragendes geschaffen worden, auch möchten nicht wohl Proben einer edleren und stilvolleren Heraldik zu finden sein, als die, welche die Schweiz aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts besitzt. Damals gingen Kunst und Handwerk ein Bündnis ein, dem Holbein, Niklaus Manuel und Urs Graf ihre besten Einfälle liehen. Wer sich von dem eigentlich klassischen Stande der Kunst überzeugen will, der seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts ein Gemeingut ward, und wie auch unabhängig von den Grossen der neue Stil seinen Eingang in die fernsten Winkel fand, der möge die Bernischen Landkirchen besuchen, es fehlt aber auch an Zeugnissen dafür im Landesmuseum nicht.

Nur etwas fällt bei diesem Aufschwunge in allen Richtungen der Kunst und Technik auf, das ist der Rückgang, der sich in dem Schaffen monumentalen Stiles zeigt. Es fehlt aber auch dafür die Erklärung nicht. Den Kultus der Heiligen hatte die Glaubensänderung abgethan, und für den Kirchenbau stellte das neue Stilgesetz die unbedingte Forderung nach Licht und freier Weite auf. Die Folge war, dass auf eine vollständige Befensterung



Backstein aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

mit Glasgemälden jetzt gänzlich verzichtet und nur noch das Einzelbild, die Scheibe, zugelassen wurde, die von nun an der Liebling in Kirche und Haus geblieben ist. So kam eine Richtung auf, die strenggenommen als Verirrung beurteilt werden mag; allein sie ging aus einer Tendenz, dem Wetteifer mit der opaken Malerei, hervor, die überall schon am Schlusse des Mittelalters proklamiert worden war und unbestreitbar ihre Vorzüge so gut wie die des strengen Stiles besitzt.

Nun ist die Glasmalerei eine so volkstümliche Kunst geworden, dass sich ihre Stellung geradezu mit der des Holzschnittes und des Kupferstiches vergleichen lässt. Kein Haus wäre denkbar gewesen, das sie nicht beansprucht, kein Anlass, der nicht zu der Stiftung von „Schild und Fenster“ gerufen hätte, in solchem Masse, dass die Väter Kapuziner in Luzern sich genötigt sahen, einen Überschuss von Glasgemälden in ihrer Küche unterzubringen, und die Türmerstube, ja selbst die Henkerswohnung dieser Zierden nicht entbehrten. Es hält schwer, sich einen Begriff von der Fülle dessen zu machen, was sich im Laufe dreier Jahrhunderte aufgesammelt hatte. Unzähliges ist zu Grunde gegangen, zu Tausenden sind Schweizer Glasgemälde in alle Fremde gewandert, und trotzdem so viele noch immer der Heimat verblieben, dass das Landesmuseum allein deren an die vierhundert besitzt.

Keine Richtung der Gedankenkreise hätte es auch geben können, die ihre Eindrücke auf diese Kunst verfehlt haben würde. Die spontansten Einfälle, die Lust und Laune erzeugen, haben ihre Verkörperung gefunden; zur Erweckung frommen Sinnes und strenger Sitte, wie zur Schilderung alles dessen, was froher Lebensmut begehrt, zum Ausdruck jeglichen Glaubens, Hoffens und Bekennens hat die „Scheibe“ gedient, so dass ohne die Kenntnis dieser Werke das Verständnis eines ganzen Abschnittes der Sittengeschichte ein unvollkommenes bliebe.

Mit vorwiegend ceremonialen Schildereien, Wappen und Heiligenbildern hebt die Folge der Scheiben an; dann erst beginnt sich die volle Bilderlust zu entfalten. Es ist dies seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts der Fall, wo immer fröhlicher die Formenfülle des neuen Stiles quillt, wo neue Erfindungen auf technischem Gebiete den Umfang der Darstellungsmittel erweitern und mit einer bisher nie erreichten Feinheit der Palette die Kraft und Schönheit des zeichnerischen Vortrages eine Stufe erreicht, neben der auch das Beste modernen Schlages in weitem Rückstande erscheint. In Formen und Farben ist der Realismus proklamiert und dennoch in allem die Rücksicht auf die Gesetze gewahrt, welche der Natur des Materiales und der Technik angemessen sind. Hieraus erklärt sich die feste Haltung, die selbst dem figurenreichen Kleinbilde eigen ist.

Allerdings will danach auch die Stellung des Werkes und seine Umgebung bemessen sein. Es klärt darüber der schlechte Eindruck auf, den die meisten Ausstellungen in öffentlichen und privaten Sammlungen machen. Hier, wo sich Stück an Stück in einem grossen gemeinsamen Rahmen drängt, herrscht lauter wildes Getümmel, in dem sich unterschiedslos das Einzelne verliert, die Effekte sich gegenseitig aufheben und zersetzen, so dass der Beschauer schon aus geringer Entfernung ein blosses Flickwerk heterogener Teilchen zu erblicken glaubt. Eine solche





Backsteine aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

Häufung läuft aber dem Wesen und der Bestimmung der Scheibe schnurstracks zuwider, denn nicht, wie das mittelalterliche Glasgemälde, als Teil eines grossen dekorativen Ganzen, sondern als selbständiges Werk, als ein abgeschlossenes Bild will sie geachtet sein.

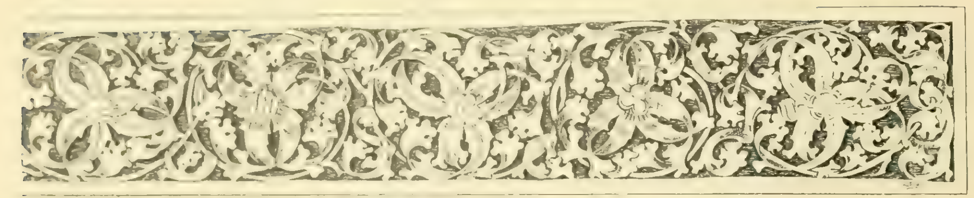
Dieses Gesetz hat erst das Landesmuseum wieder zu dem seinigen gemacht, indem es jedes der vielen Stücke in eine selbständige Stellung und diejenige Umgebung verwies, in die es Kraft seiner Beschaffenheit gehört. Den Anstoss dazu haben teils Chronikbilder, teils solche Cyklen gegeben, die jetzt noch in ihrer ursprünglichen Aufstellung erhalten sind. Nie mehr als eine Scheibe ist demzufolge in einem Fensterkompartimente untergebracht und ausserdem kein bunter Schmuck verwendet. Die Umgebung ist „lauteres Glas“, das je nachdem aus Rauten, runden oder sechseckigen „Butzen“ und in Gemächern aus dem 16. Jahrhundert wohl auch aus einem komplizierteren Formgefüge besteht. Diese flimmernde, von den dunklen Bleiruten wirksam unterbrochene Fläche ist die Folie, welche die Wirkung der Scheibe nicht selten zu der eines Kleinodes erhebt, ihren vollen Gehalt zum Ausdrucke bringt und die Gruppen und Folgen aufs Intimste mit dem architektonischen Rahmen verbindet. In Räumen jeglicher Gattung und in Gruppen, welche die ununterbrochene Entwicklung von der Spätgotik bis zur Nachblüte und dem Ausleben dieser edlen Kunst im vorigen Jahrhundert belegen, hat sich dieses Prinzip bewährt. Es ist eine Augenweide sondergleichen, welche die Umschau allüberall gewährt, denn bis in die Dachräume hinauf ist Fenster an Fenster mit Scheiben geziert.

Wie ist dieser Reichtum zu stande gekommen? Einen ansehnlichen Grund dazu hatte Zürich gelegt mit der Sammlung, welche die Antiquarische Gesellschaft besass und mit den Schätzen, die jetzt noch der Stadtbibliothek gehören. Aus Bundesmitteln wurde anderes gekauft, und wohl das Vornehmste aus allen Richtungen überhaupt hat die Gottfried Keller-Stiftung gesteuert. Zweimal ist ihr Beistand dem Landesmuseum in besonderem Masse zu gute gekommen. Unter den Kunstwerken und Altertümern, welche in der Gruppe 38 der schweizerischen Landesausstellung von 1883 vereinigt gewesen waren, hatten die Glasgemälde und von diesen die der Vincent'schen Sammlung in Konstanz obenan gestanden. Der alte Johann Nikolaus Vincent, ein unternehmender Dilettant, der weiter als seine Zeitgenossen blickte, hatte seit 1816 den Grund dazu gelegt. Es war damals noch gut zu kaufen, denn die Preise, die Vincent zahlte, sind seither hundertfältig gestiegen, und manches gute Stück mag der findige Kaufmann um den Entgelt für Fensterglas erworben haben. Die hervorragendsten seiner Sammlung sind die Glasgemälde aus dem Kreuzgang des Thurgauischen Nonnenklosters Tänikon gewesen. Diesem Kerne schloss sich anderes an, was zur besten Schweizer Arbeit aus dem 16. Jahrhundert gehörte, und durch eine Fülle des Charaktervollen war auch die ältere und jüngere Kunst vertreten. Bis 1891 hatte die Vincent'sche Sammlung im Kapitelsaale des Münsters gestanden; dann kam sie zur Auktion, aus welcher die Abgeordneten des Landesmuseums mit reichen Erwerbungen nach Hause kehrten. Zum Besten hatte die Gottfried Keller-Stiftung verholfen, und noch einmal war dies drei Jahre später der Fall. Seit 1829 waren die Glasgemälde, die der liebenswürdige Zürcher Dichter Johann Martin Usteri hinterlassen hatte, in gänzliche Verschollenheit





Backsteine aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

…ten und seine Aufzeichnungen und Skizzen, welche die Kunstgesellschaft in Zürich besitzt, die einzigen Erinnerungen an diesen Besitz geblieben. Die Sammlung selber schien unwiederbringlich verloren zu sein. Da unversehens erschien im Frühjahr 1894 ein Berliner Auktionskatalog mit Abbildungen von Scheiben, die sich allsogleich als Teile einer Serie aus dem Zürcher Augustiner-Refektorium zu erkennen gaben; sie hatten Usteri gehört, dessen Nachlass ihre ausführliche Beschreibung enthält. Nun war die Fährte ermittelt, die bald auch zum Funde des Ganzen führte. Vom Elsass bis nach Schlesien waren diese Sachen gewandert, wo sie auf dem Schlosse Gröditzberg bei Bunzlau ihr Ziel und eine nicht eben sorgliche Aufstellung gefunden hatten. Was weiter geschah, wie kluger Geschäftssinn, Thatkraft und unverdrossener Mut des Landesmuseumsdirektors sie — 118 Stück an der Zahl — der Heimat wiederbrachten, kommt fast dem Verlaufe eines Romanes gleich.

Diese Ausschnitte mögen zur Skizze eines Bildes genügen, das sich durch weitere Umschau runden liesse. Die vollständigste Sammlung schweizerischer Münzen und Medaillen böte den Anlass. Den gesamten Nachlass des berühmten Medailleurs Johann Karl Hedlinger hat die Gottfried Keller-Stiftung dem Landesmuseum in Obhut gegeben. Unika ersten Ranges: der Schild von Seedorf, das Kästchen von Attinghausen, die Zürcher Wappenrolle werden ihre Anziehungskraft auf die Heraldiker aus aller Herren Länder üben. Exquisites weist die Textilsammlung auf, das glänzendste, ein Meisterwerk des Pariser Gobelin, ist der „Allianzteppich", den wieder die vorgenannte Stiftung erwarb. Er stellt in voller Monumentalität der zeichnerischen und farbigen Kraft den Bündnisschwur der Schweizer mit Ludwig XIV. im Jahre 1663 vor. Kapitale Werke bewahrt die „Schatzkammer" und immer reicher, zuletzt durch die vielen merkwürdigen Gräberfunde aus dem Misox, baut sich die prähistorische Sammlung aus.

—

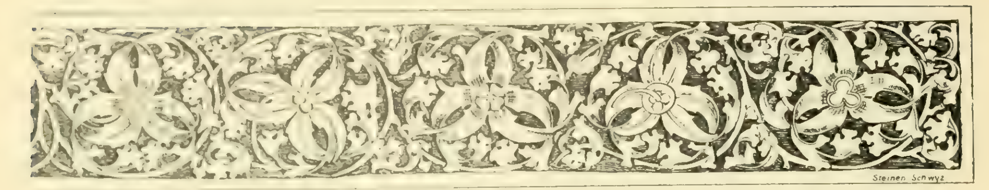
Der Gedanke an die Gründung eines schweizerischen Landesmuseums war noch nicht verwirklicht, als schon sich Gönner fanden, welche dem geplanten Institute ihre Stiftungen verbrieften. Ein Basler, der 1888 verstorbene Herr Baumeister Ludwig Merian, hatte ihm testamentarisch ein beträchtliches Kapital und die Auswahl aus einer reichen Sammlung von Altertümern verschrieben; ein Zürcher, der seither ebenfalls verewigte Herr Carl Fierz-Landis sein Schloss Schwandegg samt Inventar dem Stiftungsgute überwiesen; der gesamte Nachlass des Historienmalers Ludwig Vogel, soweit er aus Studienblättern kunst- und kulturgeschichtlichen Inhaltes besteht, ist dank der Generosität der Familie dem Landesmuseum zugekommen; mit einer hervorragenden Sammlung keramischer Erzeugnisse hat es Herr Heinrich Angst bedacht, und auch an kleineren Schenkungen gebrach



Backstein aus St. Urban.



Fensterumrahmung aus Gross-Dietwil. Museum von Luzern.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

es nie, die in der Folge in zunehmender Zahl sich mehrten.

Es hatte Zweifler gegeben, die von Gernegross und unerreichbaren Dingen sprachen; ihre Zahl nahm in dem Masse ab, als das Werk sich aus den Fundamenten erhob. Erst war es das ungewöhnliche seiner äusseren Erscheinung, die über den Geist des Unternehmens belehrte, dann kam die Zeit, wo der Ausbau zur Neugierde lockte, und daraus ging die Sympathie hervor, die immer weiteren Boden fand. Die Herz und Sinn für das Alte und Echte hatten, sahen Schritt für Schritt die Ideale verwirklicht, die früher eben nur zum Reich der Träume gerechnet worden waren: ein Wiederaufleben der Vergangenheit in lauter vollen und anziehenden Bildern, welche die Entwicklung der Kunst und Sitte durch mehr als drei Jahrhunderte zur Anschauung bringen. Das Landesmuseum ist jetzt schon ein erklärter Liebling geworden.



Backstein aus St. Urban.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

BÜCHERSCHAU

Das Leben Michelangelo's beschrieben von seinem Schüler Ascanio Condivi. Aus dem Italienischen übersetzt und erläutert von *Hermann Pemsel.* München 1898, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Dass ein Jurist in seinen alten Tagen zum Kunsthistoriker wird, ist in Deutschland keine seltene Erscheinung. Aber nicht einem jeden ist es gelungen, sich so schnell in einer neuen Umgebung zurecht zu finden, sich hier so glänzend einzuführen, wie Hermann Pemsel es durch seine Übersetzung von Condivi's Leben des Michelangelo gethan hat. Allerdings lag eine solche längst in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte vor, die dem Verfasser indessen erst bekannt wurde, als seine eigene Arbeit schon fast vollendet war. „Aber nach näherer Einsicht in die Valdek'sche Übersetzung," schreibt Pemsel sehr bescheiden in der Vorrede, „konnte ich mich nicht entschliessen, meine Arbeit fallen zu lassen." Nun ist seine Arbeit in der That etwas ganz anderes wie die ältere Übersetzung, welche schon vor mehr als 25 Jahren erschien. Nicht nur durch den reichen Schatz ihrer Anmerkungen, sondern auch durch die feinfühlige Art, in welcher auf Condivi's naiv erzählende Ausdrucksweise eingegangen ist, erhält Pemsel's Übertragung einen hohen, eigentümlichen Wert. Besonders glücklich aber war der Verfasser darin, dass er die endlosen Perioden Condivi's kürzte, die Valdek alle beibehalten hatte, dass er alle veralteten Redewendungen seines Originals in frische lebendige Ausdrucksweisen übertrug. Wie plastisch tritt uns z. B. die berühmte Versöhnungsscene zwischen Papst Julius und Michelangelo in Bologna in der Pemsel'schen Übersetzung vor die Augen, wie sorgfältig ist Condivi's periodenreiche Beschreibung der Sixtinischen Kapelle durchgearbeitet, wie fesselnd, als wären sie überhaupt nicht an eine italienische Fassung gebunden, sind die letzten Kapitel geschrieben, welche den Charakter Michelangelo's schildern und sein Verhältnis zu den Freunden. — Im Text und in der Kapiteleinteilung ist Pemsel der Ausgabe von Frey gefolgt, so dass das ganze Werk höchst übersichtlich und gefällig gegliedert erscheint, ein Vorzug, der das Buch dem weiteren Kreise der Freunde Michelangelo's besonders empfehlen wird. Für den gebildeten Leser, heisst es ausdrücklich, und nicht für den Gelehrten ist die Arbeit bestimmt, aber auch der letztere wird seine Rechnung finden und dem Verfasser für manche Auskunft dankbar sein. Wenn die gediegene Ausstattung, die übersichtliche Anordnung, die leicht dahinfliessende und doch gewissenhafte Übersetzung das Werkchen dem Laien besonders empfehlen werden, so wird sich der Kunstforscher gerne in die Anmerkungen vertiefen, in welchen der Verfasser vielleicht mehr geboten hat als er anfangs selbst beabsichtigte. Allerdings die ganze gewaltige Masse der Michelangelo-Biographie in das Leben Condivi's hineinzuarbeiten war unmöglich, so hat sich Pemsel, immer dem populären Charakter seines Buches Rechnung tragend, auf eine Realerklärung beschränkt, streng fachwissenschaftliche Arbeiten und vor allem ästhetische Erörterungen fast ganz unberücksichtigt gelassen. Vor allem aber, wo es sich um Auskunft über Personen handelt, werden wir ihn niemals vergebens um Rat fragen, und wo es galt, örtliche Bestimmungen zu fixieren, kann der Autor meist aus eigener Anschauung berichten. So hat er in Bologna die Paläste der Rossi und Aldrovandi, in Florenz die Villen der Medici aufgesucht, und den Schicksalen des Roberto Strozzi und seinen Beziehungen zu den Medici nachgeforscht, dem Michelangelo die beiden Sklaven vom Juliusdenkmal verehrte. Alle die kurzen biographischen Skizzen der Personen, mit denen Michelangelo jemals in nähere Beziehungen trat, sind überhaupt eins der vornehmsten Verdienste des Buches. Das gilt vor allem von dem geistig so hochstehenden Freundeskreise, der sich in seinen späteren Lebensjahren um den grossen Künstler und den noch grösseren Menschen gesammelt hat, dessen Charakter Vittoria Colonna hoch über alles stellte, was seine Prometheushände je geschaffen hatten. Der liebenswürdige Humanist Pietro Bembo, der Epigrammdichter Sanazaro, der elegante Epistolograph Annibale Caro, der fromme und edle Reginald Polo, die Kardinäle Crispo, Santa Croce, Maffei und Ridolfi, Tommaso Cavalieri endlich und Vittoria Colonna, der Freund und die Freundin Michelangelo's, die er so unaussprechlich geliebt — sie alle werden uns menschlich nahe gebracht. Und Pemsel hat mit Recht diesen gehaltvollen Schlusskapiteln, den bedeutungsvollsten Abschnitten im ganzen Condivi, in Übersetzung und Erklärung besondere Sorgfalt zugewandt. Zur Ausstattung des Buches hat der Verleger neun Lichtdrucktafeln mit den bekanntesten Werken Michelangelo's bestimmt. Neben den Medici hätten auch die Rovere ein Anrecht auf eine Stammtafel gehabt, ist ihr Einfluss auf die Geschicke Michelangelo's auch mehr episodenhaft gewesen. Als Ganzes betrachtet ist die Arbeit Pemsel's eine durchaus gediegene, in jeder Hinsicht erfreuliche Leistung, die nicht wenig dazu beitragen wird, den Namen Michelangelo's dem grossen deutschen Leserkreise lieb und wert zu machen. Möchten dieser ersten Arbeit noch andere ebenso verdienstliche folgen!

E. ST.



Schnitzfries aus Steinen (Schwyz).

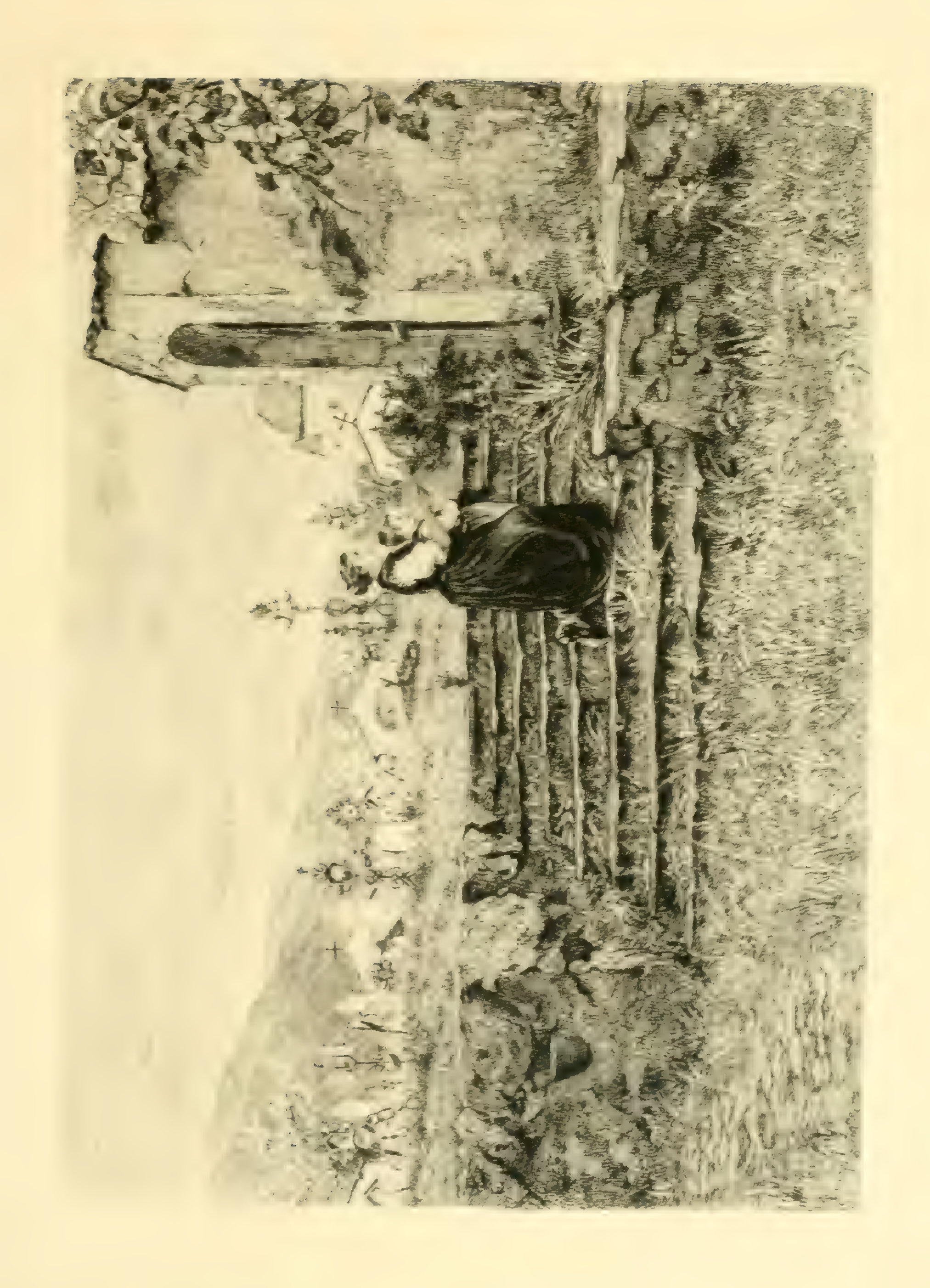
Soncino e Torre Pallavicina. Memorie di Storia e d'arte illustrate con 64 tavole in eliotipia. Von *Luca Beltrami.* Milano 1898, Hoepli. 4⁰.

Die Kunstwissenschaft hat alle Ursache, sich darüber zu freuen, dass in Luca Beltrami und Ulrich Hoepli sich ein so eifriger Kunstschriftsteller und ein so gewandter Verleger gefunden haben. Lange Zeit war die Kunstgeschichte der Lombardei weit übler beraten als die des benachbarten Venezien oder gar Mittelitaliens. Das ist seit Morelli längst anders geworden. Und dazu haben neben dem berühmten Senatore und seinem Freunde Frizzoni wesentlich beigetragen Beltrami und, auf seinem Gebiete, Hoepli. Die neueste Veröffentlichung der Mailänder Firma gilt zwei kleinen Landstädtchen, die ziemlich genau in der Mitte zwischen Mailand, Cremona und Brescia am Oglio liegen — von der grossen Schar der kunstliebenden Italienfahrer so wenig beachtet, dass sie weder im Bädeker, noch im Gsell-Fels, noch im Cicerone einen Platz gefunden haben. — Sehr mit Unrecht! Denn Italien ist doch nicht so reich an spätmittelalterlichen Befestigungsanlagen, dass man einen so wohlerhaltenen Bau wie die Rocca Soncina einfach mit Stillschweigen übergehen könnte. Namentlich nicht, wenn sich zu dem kriegswissenschaftlichen Interesse das ästhetische gesellt, wie hier. Wohlerhalten war die alte Veste allerdings im Jahre 1883 kaum zu nennen, als das italienische Kultusministerium Beltrami mit der Untersuchung ihrer Schäden und den Vorarbeiten für ihre Wiederherstellung beauftragte. Seitdem hat der erfahrene Architekt im Verein mit dem in Soncino ansässigen Ingenieur Pozzali jahrelang die Restaurierungsarbeiten geleitet, deren Resultate in den Plänen und Aufrissen Beltrami's sowie in zwölf Lichtdrucktafeln hier vorliegen. Das Kastell von Soncino ist eine Gründung der Sforza. Der Herzog Galeazzo Maria liess es in der kurzen Zeit von 1473 bis 1475 zum Schutze gegen die Venezianer an Stelle einer älteren, zerfallenen Veste errichten. Seine Kriegsingenieure und Architekten waren dabei Bartolommeo Gadio aus Cremona und Danese dei Maineri. In den Formen eines beinah quadratischen Rechtecks erhob sich der Bau, an seinen vier Ecken beschützt durch mächtige Türme, drei viereckige und einen runden an der dem offenen Felde zugewendeten Südwestecke. Das Baumaterial war durchgehends Backstein. Die Türme trugen bereits in der ursprünglichen Anlage, wie Beltrami nachweist, niedrige Dächer, die auf den Zinnen ruhten. Vor diesen Hauptbau lagerte sich — zum Schutze seines Eingangs — ein geräumiger Vorhof, gleichfalls von mächtigen Mauern umzogen. So prächtig und trotzig die neue Veste nach ihrer Vollendung auch aussehen mochte, so entsprach sie doch eigentlich nicht einmal mehr dem Stande des damaligen Belagerungskrieges. Nach dem Sturze des Lodovico il Moro geriet die Rocca in die Gewalt der Venezianer, in der sie zehn Jahre lang, bis 1509, verblieb. Dann wurde sie vorübergehend von Franzosen, Schweizern und Spaniern besetzt, gehörte eine kurze Zeit wieder einem Sforza, Francesco II., dem letzten Herzoge von Mailand, um schliesslich dem Kaiser Karl V. zuzufallen, der sie dann einem seiner Getreuen, dem Massimiliano Stampa, zu Lehen gab. In dem Besitz dieser Familie ist sie bis vor einigen zwanzig Jahren geblieben, dann kam das alte Gemäuer als ein Vermächtnis des letzten Stampa in den Besitz der Gemeinde Soncino. — In den weiteren Seiten des Textes und in 24 Lichtdrucktafeln werden sodann die übrigen kunsthistorisch merkwürdigen Baudenkmale Soncino's behandelt — vor allem die Karmeliterkirche S. Maria delle Grazie, ein einschiffiger, im Tonnengewölbe geschlossener Bau mit Kapellenreihen an den Seiten. Da seine sämtlichen Innenwände von Giulio Campi ausgemalt sind, der sein Werk mit seinem Namen bezeichnet und mit der Jahreszahl 1530 datiert hat, so kann der zierliche Bau als ein Hauptdenkmal der damaligen Cremoneser Malerei gelten. Daneben verdient noch die Terrakottaornamentik der Friese und Kapellenbögen besondere Beachtung. Die Kirche ist in den Jahren von 1492 bis 1530 vollendet worden. Ein etwas früheres und schlichteres Beispiel lombardischer Backsteinarchitektur bietet die Casa Viola dar. — Aus der Kirche San Giacomo sind zwei Glasfenster des Chors abgebildet, die von dem Fra Tormoli aus Soncino, einem Schüler des seligen Jakob von Ulm, mit den Gemälden des Engels und der Jungfrau der Verkündigung geschmückt sind. Der Rest des Buches ist dem Landhause gewidmet, das der Marchese Adalberto Pallavicini um 1550 ein paar Kilometer nördlich von Soncino sich erbaute. Neben einem älteren Wachturm, der zu diesem Behufe umgebaut wurde, durch eine Brücke mit ihm verbunden, kam das Schloss zu stehen, ein zweistöckiger Bau von edlen Verhältnissen mit einer rusticierten Pfeilerhalle im Erdgeschoss. Von der Ausstattung des Innern sind das wertvollste die Fresken der Campi am Gewölbe des Saales im Erdgeschoss und an den Wänden des oberen Salons, letztere in einem merkwürdig reinen Groteskenstil. Dass die Ausstattung des Buches vornehm, der Druck vorzüglich ist, liess sich nach Analogie der früheren derartigen Editionen Hoepli's nicht anders erwarten. Die Menge der Reproduktionen behandelt den Stoff nahezu erschöpfend, freilich lassen die Lichtdrucke nach den Fresken meist an Schärfe und an richtiger Wiedergabe der Farbenwerte zu wünschen übrig.

G. P.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.











MICHELANGELO'S GEFANGENE IM LOUVRE

VON *OSCAR OLLENDORFF*

I.

MICHELANGELO'S gefesselter Sklave im Louvre wird gewöhnlich nicht von vorn abgebildet, sondern im Profil. Bei solcher Wiedergabe erblickt man das Antlitz in Dreiviertelansicht. (Abb. 1.) Das ist wohl kein Zufall. In der Oxfordzeichnung (Br. 69) erscheint der Sklave von Michelangelo's Hand in eben dieser Weise entworfen. Die Idee der Gestalt tritt so am schärfsten hervor. Deshalb ist es sehr möglich, dass der Sklave am Juliusdenkmal nicht in der Front, sondern an der linken Seite als erste Postamentfigur stehen sollte. Der Betrachter, der sich dem Denkmal von vorn genähert hätte, würde ihn dann in der angeführten Art gesehen haben. Wenn man Stellung und Bewegung dieses Sklaven analysiert, so ergiebt sich folgendes: er trägt Fesseln; seine Arme sind auf dem Rücken gebunden; hierdurch ist seine ganze Erscheinungsform bedingt. Die Bewegungen des Rumpfes und der Glieder sind zweckmässige Aktionen zur Sprengung der Fesseln. Die Hauptaufgabe haben die Arme. Der Deltamuskel am Oberarm erscheint allerdings schon in Schwellung, wenn die Arme in Ruhe auf dem Rücken gebunden liegen, ebenso tritt schon dann das Schulterblatt hervor. Die ungemeine Anspannung des Deltamuskels aber, das lebhafte Sichtbarwerden der kleinen und grossen rundlichen Muskeln auf dem Rücken und die starke Anspannung der beiden Rautenmuskeln ebendort beweisen, dass der Jüngling in dem Augenblicke, wo wir ihn sehen, zerrt, um die Fesseln zu zerreissen. Der vorgebeugte Rumpf und die Beine unterstützen diesen Versuch. Das linke Bein, gebogen, ein wenig auswärts gekehrt, während der zugehörige Fuss stark nach auswärts steht, stemmt sich auf und führt dadurch der Armbewegung Kraft zu. Das rechte Bein ist nicht unmittelbar in Aktion, aber auf einen Stein, beträchtlich erhöht, nach einwärts, in Schrittstellung, ziemlich dicht neben das linke Bein gesetzt, sekundiert es der Bewegung des linken Beines. Wären Ausdruck und Haltung des Kopfes im Einklang mit den Anstrengungen des übrigen Körpers, so würden möglicherweise Hals und Kopf nach vorwärts gebeugt, die Stirn gerunzelt, die Augen geschlossen, die Lippen fest zusammengepresst erscheinen. Aber dem ist nicht so. Wie gross auch die Kraft ist, die dem Gefangenen zur Verfügung steht, die Stärke der Fesseln übertrifft seine Stärke, und dessen ist er selbst sich bewusst. Er vermag von dem Versuch, sich zu befreien, nicht zu lassen, aber die Haltung des Kopfes, stark seitlich und aufwärts gewandt, ist nicht mehr zweckmässig im Sinne der andern auf Befreiung abzielenden Bewegungen. Die Züge des Gesichtes verraten keine Anstrengung, sondern völlige Hoffnungslosigkeit. Es ist höchst wunderbar, was Michelangelo in die beiden Augen durch die Art, wie sie geöffnet sind, durch die umgebenden Partien, bei dem linken durch die Stellung des Augensternes an Ausdruck hineingemeisselt hat: Qual, Frage, Sehnsucht. Aber auch noch in diesem Moment innerer Hoffnungslosigkeit trägt die Kraftäusserung des Jünglings, sein Ringen nach Erlösung ein heroisches, gewaltiges Gepräge. Wenn man die Gestalt den „heroischen Gefangenen“ nennt, so ist diese Bezeichnung weit charakteristischer als die jetzt übliche.[1])

Den sogenannten „sterbenden“ Gefangenen, der bedeutsamen Gegensatz zu dem heroischen verkörpert, möchte man am Juliusdenkmal in dessen Nähe vermuten. War er, wie seine hohe formale Schönheit und die Linienführung seiner Gestalt glaubhaft machen, für die Front gedacht, dann wäre er, von links her gerechnet, als erste Postamentfigur dem oben angenommenen Stand des gefesselten Sklaven benachbart gewesen. Auch dieser Jüngling ist in Banden, auch seine Erscheinungsform wird durch die Fesselung bestimmt. Sein Körper ruht wesentlich auf dem rechten Bein, das linke hat sich stark abwärts gesenkt und ist fast völlig entlastet. Der rechte Arm ist in seiner Haltung nicht ganz leicht zu erklären. Bei leise ge-

1) Sein Genosse ist auch gefesselt und könnte, trotzdem er tief innerlich von ihm verschieden ist, mit gleichem Recht „gefesselter Sklave“ heissen.



Michelangelo, der heroische Gefangene. Paris, Louvre.

hobener und zugleich etwas nach vorn gepresster Schulter wendet sich der Arm der Brust zu, die Finger der Hand liegen leicht mit den Fingerspitzen auf, nur der Zeigefinger inmitten der Brust fasst ein Stück der Fessel, unter welcher der Daumen und der obere Teil der Hand verschwinden. Der Jüngling hat offenbar die ihn einschnürende Fessel in die Höhe geschoben und giebt ihr in der verschobenen Lage durch seine Hand Halt. Das Gepresste der ganzen Bewegung, insoweit es nicht auf Michelangelesker Eigentümlichkeit beruht und als solche hingenommen sein will, ist eine Folge des allgemeinen leidenden Zustandes, in dem sich der Gefangene befindet. Voll fühlt er freilich jetzt, wo wir ihn sehen, seine seelischen Qualen nicht. Erschöpft von Leid hatte er, in vielleicht kurz vorhergehenden Minuten, die Augen geschlossen und den Kopf nach hinten gelehnt. Das Bewusstsein umschleierte sich, immer weiter sank das müde Haupt zurück und halb unwillkürlich hob er den linken Arm, das Haupt zu stützen. So zeigt ihn uns der Künstler. (Abb. 2.) Die ganze Gestalt ist von unversehrter Schönheit. Jeglicher Andeutung durch Worte entzieht sich die entzückende Feinheit, mit der Michelangelo bei dem Antlitz den Meissel geführt hat.

In Deutschland wird der Jüngling „sterbender Sklave“ genannt. Diese Bezeichnung stammt nicht etwa aus dem 16. Jahrhundert, sie ist vielmehr sehr jungen Datums. Schon 1550 kamen die Gefangenen nach Frankreich und ihre Aufstellung in französischen Schlössern entzog sie der Forschung. Erst nachdem die Statuen 1793 in den Besitz des französischen Staates gelangt waren, wurden sie weiten Kreisen wieder geschenkt. Wir finden sie seitdem in offiziellen französischen Veröffentlichungen zweimal eingehend beschrieben. Clarac[1]) nennt sie kurz „Esclaves“ und sagt über den sogenannten sterbenden: . . . „accablé des souffrances du corps et des tourmens de l'esprit, ce beau jeune homme la (la tête) laisse tomber sur son épaule, et l'on croisait qu'il cherche dans un instant de sommeil quelque relâche à ses maux“. . . . In einer späteren Ausgabe des Skulpturenkataloges durch Henry Barbet de Jouy steht statt „esclaves“ „prisonniers“. Von Barbet's Schilderung des „Sterbenden“ seien nur die Worte erwähnt: „l'attitude du corps et l'air du visage expriment l'abattement et la souffrance.“[2]) Auch ihm war nicht der Gedanke gekommen, dass dieser Jüngling dem Tode nahe sei. Le Monnier beschränkt sich in seiner Vasariausgabe darauf, die Schicksale der beiden Figuren mitzuteilen.[3]) Dann aber

1) Description des ouvrages de la sculpture française . . . . exposés dans les salles de la gâlerie d'Angoulême, par M. le comte de Clarac. Paris 1824. p. 5.

2) Musée impérial du Louvre. Description des sculptures modernes, par Henry Barbet de Jouy. Paris . . . . 1855. p. 17.

3) Ebenso hatte es 1746 Mariette in seinen Bemerkungen zum Condivi gehalten. (Vita di Michelagnolo Buonarroti . . . . . . 2. Edit. Firenze 1746; daselbst observations de M. P. Mariette . . . . p. 71.)

schreibt Grimm in seinem Leben des Michelangelo: „Welches Werk eines antiken Meisters besitzen oder kennen wir, das uns so nahe stände als dieses, das uns tief in die Seele griffe wie diese Verklärung des höchsten und letzten menschlichen Kampfes in einer eben erblühenden Männergestalt? Dieser äusserste Moment zwischen Leben und Unsterblichkeit, dieser Schauder des Abschieds zugleich und der Ankunft, dies Zusammensinken kraftvoller jugendlicher Glieder, die wie ein leerer, prachtvoller Panzer gleichsam von der Seele fortgestossen werden, die sich emporschwingt und nun, indem sie ihren Inhalt verlieren, ihn dennoch so ganz zu umhüllen scheinen.“ [1]) Anton Springer folgte der Auffassung von Grimm, ja er ging noch weiter. Er glaubte, Michelangelo habe nicht nur den herannahenden Tod, sondern sogar den Augenblick des Sterbens geschildert. „Die Augen erscheinen geschlossen, . . . die Muskeln des Oberkörpers heben sich zum letzten Atemzuge, die Beine aber beginnen schon zu erschlaffen.“ [2]) Wie verhalten sich nunmehr die Franzosen? Der letzte Louvre-Katalog vom Jahre 1873 nimmt von den deutschen Meinungen nicht Notiz, auch Courajod nicht in seiner Geschichte der Skulpturen-Abteilung des Louvre, nur Eugène Müntz billigt zwar nicht Springer's Idee, adoptiert dagegen diejenige von Grimm. Doch scheint er nicht so ganz mit sich einig; denn neben der mit Grimm übereinstimmenden Textschilderung findet sich eine Abbildung des Gefangenen, unter der man liest: „Le prisonnier endormi.“ [3])

Sicher war Springer im Irrtum. Im Augenblick des Verscheidens wären Muskelleistungen, wie wir sie an beiden Armen des Jünglings, besonders aber an dem linken sehen, ganz ausgeschlossen. Dass überhaupt in kurzem der Tod eintreten werde, ist zum mindesten nicht bestimmt angedeutet. Bei Laokoon und dem sterbenden Gallier wird niemand bezweifeln, dass sie ihrem Ende nahe sind. Situation, Ausdruck und beim Gallier die Wunde, alles ist gleicherweise geeignet, solche Annahme zu wecken. In unserem Falle liegt jedoch die Sache anders. Von Fesselung allein und von seelischen Leiden stirbt ein kraftvoller Jüngling nicht. Bei der Wucht des Leides, das wir sehen, dieser Leidmüdigkeit bis zum Zusammensinken, wäre der Todesgedanke versöhnend. Der Künstler aber giebt als versöhnende Elemente nur die formale Schönheit und den Schlaf, keineswegs jedoch wissen wir, ob nicht der Jüngling in kommender Stunde seine Augen wieder öffnen und aufs neue, wie der Morgen



Michelangelo, der schlafende Gefangene. Paris, Louvre

in der Medicikapelle, hineinstarren wird in das Grauen seiner Tage. Für die Betrachtung wird durch die

1) H. Grimm, Das Leben des Michelangelo. 2. Auflage. 1864. p. 296 ff.

2) A. Springer, Raffael und Michelangelo. 2. Auflage. 1883. II. p. 28.

3) E. Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance. p. 389.

jetzt übliche Bezeichnung nicht ein leichteres Verständnis, sondern Widerspruch, eine gewisse störende Beunruhigung ausgelöst, hervorgerufen dadurch, dass wir uns nach dem etwa Möglichen fragen, anstatt uns an das Gewisse zu halten. Klingt „der sterbende Gefangene" poetischer als „der schlafende Gefangene", so ist doch das unbedingt Richtige besser als das poetisch Zweifelhafte, und möchte man auch mehr über den Jüngling aussagen, als in der von mir vorgeschlagenen Benennung liegt, so dürfte es doch schwierig sein, eine andere kurze, durchaus befriedigende Bezeichnung zu finden.

II.

„Gewöhnlich meint der Mensch,
wenn er nur Worte hört,
Es müsse sich dabei
doch auch was denken lassen!"

Condivi sagt bei Besprechung des Juliusdenkmals: „Ringsum von aussen waren Nischen, in welche Statuen hineinkamen, und zwischen Nische und Nische Termini, an welche, auf Würfeln, die, sich über die Erde erhebend, nach aussen hervorragten, andere Statuen befestigt waren als Gefangene, welche die freien Künste vorstellten, nämlich die Malerei, Skulptur und Baukunst, eine jede mit ihrem Abzeichen, so dass sie leicht erkannt werden konnte als das, was sie war, durch welche er andeutete, es seien zugleich mit Papst Julius alle Tugenden die Gefangenen des Todes, weil sie niemals wieder einen finden könnten, von dem sie so begünstigt und gepflegt sein würden, wie von ihm".[1]) Diese Erklärung taucht immer wieder auf, wenn auch zuweilen nur nebenbei, sobald von den Louvre-Sklaven die Rede ist.

Ob man damit im rechten Sinne pietätvoll gegen Michelangelo handelt? Nur mit starker Einschränkung darf dies zugegeben werden. E. Müntz freilich, welcher die Worte Condivi's wiedergiebt,[2]) billigt, ehe er selbst sehr Schönes und Treffendes über die Sklaven ausspricht, die Gedanken Condivi's, da derselbe unter dem Diktat Michelangelo's geschrieben habe. In Wahrheit aber hat Michelangelo sich um die Schilderungen seiner Werke durch Condivi wohl kaum gekümmert. Wölfflin verspottet mit bestem Recht, was Condivi über die antikische Auffassung von Michelangelo's Bacchus sagt.[1]) Jener so wenig eindringenden Äusserung lässt sich manche andere von gleicher Art anreihen. Bei der Erschaffung Adams in der sixtinischen Kapelle behauptet Condivi, Gottvater gebe Adam Vorschriften über das, was er thun solle und was nicht.[2]) In der neuen Sakristei wollte Michelangelo, nach Condivi, zur Andeutung der Zeit (neben dem Tag?) eine Maus machen, „weil dies Tierchen unaufhörlich nagt und zehrt, gleichwie auch die Zeit alles verzehrt.[3]) Diese Mitteilungen genügen, um zu beweisen, dass Michelangelo oft ganz unschuldig an Condivi's Auffassungen ist. An welchen Stellen der Meister dem Condivi wirklich diktiert hat, das wissen wir jetzt durch Scheffler[4]) mit grosser Wahrscheinlichkeit. Solche Stellen handeln immer von dem Menschen Michelangelo, nicht von der Kunst. Seine Kunst zu verstehen, half Michelangelo nicht, sondern er hüllte sich in dieser Beziehung, wie der alte Goethe, in mystisches Dunkel.

Wenn man nun Condivi's Behauptungen näher prüft, so sind dieselben mit den Louvre-Sklaven zunächst deshalb nicht in Übereinstimmung zu bringen, weil bei diesen Gestalten die „Abzeichen der freien Künste" fehlen. Man könnte einwenden, die Gestalten seien ja unfertig und vielleicht seien noch Abzeichen irgend welcher Art gedacht gewesen. Embleme sind als Hilfsmittel recht gut, aber ist denn sonst im leisesten angedeutet, dass wir allegorische Verkörperungen von Künsten vor uns haben? Keineswegs. Und wenn es trotz alledem die Künste wären, warum sind sie in Banden? Diese Fesselung der Künste würde nur durch so geschraubte Worte und Gedanken zu erklären sein, wie sie Condivi gebraucht. Will man ihm hierin nicht folgen, so muss man darauf verzichten, in den beiden Gestalten des Louvre verkörperte Künste zu sehen. Wenn endlich Condivi's Ansicht in besonderer Weise auf den sterbenden Gefangenen angewandt worden ist, so gestehe ich, dass von allen Charakterisierungsfragen abgesehen und abgesehen von der Frage, ob der Jüngling wirklich dem Tode nahe sei, der Gedanke, die Künste an Julius II. Grabe sterbend darzustellen, mir nicht wahrhaftig genug für Michelangelo erscheint. Trauernde Künste, das wäre gewiss gar sehr berechtigt gewesen, aber sterbende? Mit solcher Deutung

1) „Intorno, intorno di fuore erano nicchi, doue entrauano statue, et tra nicchio et nicchio termini, aiquali sopra certi dadi, che mouendosi da terra sporgeuano in fuori, erano altre statue legate, come prigioni, lequali rappresentauano l'arti liberali, similmente Pittura, Scultura, et Architettura, ogniuna colle sue note, si che facilmente potesse esser conosciuta per quel che era, denotando per queste, insieme con Papa Giulio esser prigioni della morte tutte le virtù, come quelle che non fusser mai per trouvare da chi cotanto fussero fauorite et nutrite quanto da lui." Le Vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Vasari e da A. Condivi, herausgegeben von C. Frey. Berlin 1887. p. 66 und 68; oben deutsch in der Fassung von Valdeck bei Eitelberger, Quellenschriften. VI. p. 35.

2) E. Müntz, Revue des deux Mondes. 1892. p. 891 ff., und Hist. de l'art pendant la Renaissance. III. p. 390.

1) H. Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo. 1891. p. 29.

2) a. a. O. p. 100.

3) a. a. O. p. 136.

4) L. v. Scheffler, Michelangelo. 1892. p. 13 und 20.

lügt der „sterbende Gefangene“ wider sich selbst; denn er — dies herrliche Werk hoher Kunst — ist erst nach Julius' Tode entstanden. Derselbe Mann, der diese Gestalt gemeisselt, hat später der Welt noch manches Zeugnis einer sehr lebendigen Kunst geschenkt, nicht nur auf dem Gebiete der Skulptur, auch auf dem der Malerei und der Architektur.

Vasari spricht sich über die Gefangenen anders aus als Condivi. In beiden Ausgaben seiner Michelangelo-Biographie erklärt er die an die Pfeiler gebundenen Gestalten für Provinzen, nur sagt er 1568 etwas näher, dass die „infinite prouincie“ von 1550 nackte Gefangene seien, „mit eigentümlicher und seltsamer Stellung“ an die Pfeiler gebunden.[1]) Durch diese Erklärung wäre wenigstens die Fesselung verständlich, inwiefern sich im übrigen die Jünglinge als „Provinzen“ erweisen, weiss ich nicht, und wahrhaftig, eine sonderbare Ehrung wäre es für einen verstorbenen Papst, wenn sich von ihm unterworfene Gebiete an seinem Grabdenkmal so gebärdeten, sich in solcher Lage befänden wie die beiden Louvre-Sklaven. Eine weitere Änderung findet sich bei Vasari in der späteren Ausgabe dadurch, dass er hier auch etwas von „dem Tode unterworfenen Künsten“ zu sagen weiss, die zu dem Schmuck des Grabmals gehören sollten. Ob er diese Äusserung auf einen Teil der Postamentgestalten bezogen wissen will oder auf die Gefesselten unter den Viktorien, lässt sich aus seinen Worten schwer ersehen.[2]) Da der Gedanke von Condivi entlehnt ist, würde selbst eine klarere Ausdrucksweise Vasari's nicht wichtig erscheinen, wichtig aber ist und wurde bisher nicht genugsam betont, dass Condivi und Vasari, abgesehen von dem, was der letztere nachschrieb, sich durchaus verschieden über die Bedeutung der Postamentgestalten äussern, eine weitere Thatsache, geeignet, die Autorität der beiden in unserer Frage niedriger zu werten.[3])

Man muss zugeben, dass die Erklärungen beider Schriftsteller, wenn man sie ein wenig abwandelt und sie in nicht manirierter Weise zum Ausdruck bringt, durch das Leben von Julius II. an sich innere Wahrscheinlichkeit gewinnen, aber nur an sich, nur wenn man sie mit der künstlerischen Hinterlassenschaft nicht vergleicht. Diese Art von Wahrscheinlichkeit hat gewiss wesentlich dazu beigetragen, den überlieferten Deutungen dauerhaftes Dasein zu verleihen. In Wahrheit aber sind, wie ich glaube, die Gefangenen nicht von Michelangelo gemäss dem Leben Julius II. geschaffen, sondern Condivi und Vasari haben die Geschichte des Papstes betrachtet und sich danach auf recht konventionelle Weise die ihnen unverständlichen Gestalten erklärt. Litterarische Überlieferung und künstlerische Hinterlassenschaft sind, vernünftigerweise, nicht vereinbar, und die Art, wie Condivi und Vasari die Louvre-Sklaven von ihren sonstigen Erklärungen abgesondert erwähnen, lässt vermuten, dass sie selbst eine gangbare Brücke nicht herzustellen wussten.

Unter diesen Umständen muss es erlaubt sein, für die Deutung der Gefangenen einen anderen, neuen Weg einzuschlagen. Michelangelo war ein eifriger Schüler Plato's; er war, wie seine Gedichte beweisen, erfüllt von platonischen Ideen. Nach Plato aber lebt die menschliche Seele auf der Erde wie in Gefangenschaft. Die Seele, sagt der griechische Weise, muss suchen, sich von den Fesseln des Leibes zu befreien.[1]) Sie sei eingeschlossen, um gleichsam wie in einem Gefängnis bewahrt zu werden.[2]) Der Mensch sei auf der Erde gleichsam ein Gefangener in dunkler Höhle, der, vielfach am Körper gefesselt, vor sich nur trübe Schattenbilder an Stelle des Wirklichen erblicke.[3]) Plato's Ausführungen gehen immer in letzter Linie darauf hinaus, dass die im Körperkerker befindliche Seele am geistigen Erkennen verhindert wird, aber zugleich gelangt er dahin, einen grossen Teil alles irdischen Leides durch die Fesselung der Seele zu erklären.[4]) Ähnliche

1) Vasari 1550: Cominciò in questo mezo alcune vittorie i gnude, che hanno sotto prigioni, et infinite prouincie, legati ad alcuni termini di marmo, i quali vi andauano per reggimento; .... Vasari 1568: Haueua un ordine di nicchie di fuori a torno a torno, lequali erano tramezate da termini, vesti ti dal mezo in su, che con la testa teneuano la prima cornice, e ciascuno termine con strano e bizarra attitudine ha legato un prigione ignudo ..... Questi prigioni erano tutte le prouincie, soggiogate da questo pontefice e fatte obediente alla chiesa apostolica .... a. a. O. p. 70 und 67.

2) ..... et altre statue diverse, pur legate, erano tutte le virtu et arti ingegnose, che mostrauano esser' sottoposte alla morte, non meno che si fussi quel pontefice che si honoratamente le adoperaua. a. a. O. p. 67.

3) Gegenüber den alten Erklärungen und ihrer Anwendung sei noch auf eine neue hingewiesen. Schmarsow, der allein die überlieferten Deutungen wegen ihrer „Fragwürdigkeit“ ablehnt, betrachtet die „gefesselten Jünglinge“ als „plastische Verkörperung architektonischer Kräfte“. Er folgt darin Kugler, der die „certi ignudi“ an der Decke der sixtinischen Kapelle so aufgefasst hatte. Auch mit dieser Deutung dürfte es kaum möglich sein, den Louvre-Sklaven geistig nahe zu kommen; überdies würde jeder innige Zusammenhang der Gestalten nicht nur mit dem Grabdenkmal Julius II., sondern mit der Idee eines Grabdenkmals überhaupt, auf diese Weise ausgeschlossen. Vgl. A. Schmarsow, Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II. Jahrb. d. Kgl. Preuss. K. V. p. 75.

1) Omnia divini Platonis opera, tralatione Marsilii Ficini .... Basileae in Officina Frobeniana, 1539. Phaedo. p. 496.

2) a. a. O. Cratylus. p. 315.

3) a. a. O. Reipub Platonis Vel De Justo. p. 619.

4) a. a. O. Phaedo, p. 495f. Es wurde bisher nicht angenommen, dass Michelangelo Phaedo, Cratylus und Republik gekannt habe, aber es liegt durchaus kein Grund vor — wie dies auch Robert-tornow indirekt ausspricht (Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti, übersetzt .... von W. Robert-tornow. 1896. p. XI), sein philosophisches

Bilder finden sich auch in Michelangelo's Gedichten. In einer der Grabschriften auf den jungen Bracci heisst es, das nun staubgewordene Fleisch zeige dem Liebenden, in welchem Kerker die Seele seines Freundes gelebt habe.[1]) Ein Sonett enthält mit christlicher Wendung die an den Heiland gerichteten Worte: Du bestimmst auch die göttliche Seele für das Zeitliche und in diese gebrechliche und müde Hülle hast du sie eingekerkert zu harter Bestimmung.[2]) In eingeschränkterem Sinne bei geringfügiger Gelegenheit klagt Michelangelo über eine Fesselung seiner Seele, die sein Freiheitsdrang drückend empfinde.[3]) Mit verwandtem Symbolismus schreibt des Künstlers junger Freund Cavalieri, dass er in die Gefangenschaft schlechten Umganges geraten sei, aus der Michelangelo ihn befreien soll.[4])

Michelangelo wollte, wie ich glaube, in den Postamentgestalten des Denkmals am Grabe des Toten Kampf und Leid des Lebens darstellen und suchte hierfür bildnerisch anschauliche Grundlage durch ein seiner Gedankenwelt naheliegendes Symbol, dadurch, dass er die Gestalten fesselte.[5]) Die Erläuterungen Condivi's und Vasari's wirken angesichts der Gefangenen lächerlich, mein Deutungsversuch möchte aus dem Vorstellungskreis der Renaissancezeit heraus begriffliche Unterlage für das gewinnen, was, wenn nicht in gleichem, doch in verwandtem Sinne, längst alle Kunstfreunde vor den Gefangenen des Michelangelo empfunden haben. Die angeführten Verse des Künstlers stammen freilich aus später Zeit,[6]) aber allgemein ist man der Ansicht, dass er Plato schon in früher Jugend kennen gelernt habe. Scheffler nimmt an, dass seine intimste Beschäftigung mit platonischer Philosophie nach der Vollendung des David, vor der ersten Berufung nach Rom stattfand.[1])

Wenn man Michelangelo's Gefangene ihrem seelischen Wesen nach erklärt, möchte ich nun allerdings nicht das entscheidende Gewicht auf den platonischen Ursprung der Prigione-Idee gelegt wissen. Genug, wenn man glaubt, bei Plato sei die Grundlage für das Motiv zu finden. Es war durchaus der Natur Michelangelo's entsprechend, dieses Motiv mit Freiheit zu benutzen, um eigenen Anschauungen und Empfindungen zum Ausdruck zu verhelfen. Kaum wird jemand auf den Gedanken kommen, die Fesselung des heroischen Gefangenen und sein Ringen nach Befreiung wesentlich körperlich aufzufassen. Es ist ein Mensch, „der Mensch", dessen Seele „zu harter Bestimmung eingekerkert" ist. Wie diese Einkerkerung, diese Fesselung geistig des näheren zu verstehen sei, hat der Künstler nicht angedeutet. Das qualvolle, fruchtlose Ringen kann an das Kämpfen gegen tausend Hemmungen des äusseren Daseins gemahnen, es kann auch ein inneres Ringen versinnbildlichen, und wer in der erhabenen Gestalt nicht mehr ein Symbol des ringenden Einzelnen, sondern der ringenden Menschheit selbst erblicken will, der geht vielleicht über das hinaus, was Michelangelo empfunden und gemeint hat, aber auch solche Deutung, historisch zweifelhaft, wird doch vom ästhetischen Standpunkt aus wahrhaftig genannt werden dürfen. Auch wollen wir nicht vergessen, dass der Jüngling ein persönliches Bekenntnis Michelangelo's birgt. Michelangelo hat die Liebe oft als Fessel empfunden, von der er sich vergeblich zu befreien versuchte. Sein ganzes Leben lang war er, nicht nur aus einem Grunde, ein Ringender, der wieder und wieder versuchte, sich von seinem Ich zu lösen, so weit er nicht mit demselben einverstanden war, ein Ringender, der am Ende seines Daseins das gequälte Antlitz halb trotzig, halb voll Sehnsucht nach oben wandte.

Der leicht und reich bildenden Phantasie Michelangelo's hätte es nicht an Motiven gefehlt, für die

Wesen auf Phaedrus und Symposion zu beschränken. Im Gegenteil! Dass Michelangelo eine für Plato so charakteristische Anschauung wie die von der Erdengefangenschaft der Seele gekannt hat, wäre selbst dann, wenn sich in seinen Gedichten keine Belege dafür fänden, höchst wahrscheinlich.

1) C. Guasti, Le Rime de M. B. 1863. Epitaffi per C. Bracci. 17.

2) a. a. O. Sonett 72.

3) a. a. O. Madrigal 4, und in anderer Version Michelangelo's bei Robert-tornow, a. a. O. p. 170.

4) Brief an Michelangelo, neuerdings veröffentlicht bei L. v. Scheffler, Michelangelo. p. 43. Es ist nicht ohne Interesse zu sehen, dass auch Lionardo die Wendung gebraucht: „l'anima nelle humane carcare". Eitelberger, Qellenschriften. XV. p. 46. Bei Christ. Landini, Quaestiones Camaldulenses, Hain 9851, II 22 findet sich Plato in folgender Weise citiert: cuius (summi boni) cum cognitio obscura .... animis nostris sese offerat, dum inclusi caeco corporis carcere sunt: negat Plato beatos nos esse posse: nisi postquam a terrenis vinculis soluti in naturam nostram liberi redierimus.

5) Vgl. zu dem Obigen: A. Goldschmidt, Michelangelo's Malereien in der sixtinischen Kapelle. Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft. II. 1897. p. 8, 9.

6) Wenn ich den Beispielen Liebesgedichte nicht hinzugefügt habe, trotzdem in ihnen die gleiche Symbolik häufig vorkommt, so hat dies guten Grund. Oft waren die Fesseln der Liebe für den Künstler bitterste Qual, oft höchstes Glück. Konnte er aber diese Fesseln auch in Freuden tragen, so wäre es inkonsequent, die betreffenden Stellen bedingungslos in den obigen Zusammenhang aufzunehmen. Michelangelo nennt sich, von Liebe zu Cavalieri ergriffen: prigione d'un cavaliere armato" (a. a. O. Sonett 31). Ein anderes Mal sagt er, dass es erhabener Schönheit nicht von nöten gewesen sei, ihn mit irgend einer Fessel zu binden; denn durch einen Blick sei er Gefangener und Beute gewesen (a. a. O. Madrigal 72). Immerhin sind solche Wendungen fernerer, willkommener Beweis dafür, wie vertraut ihm die Ideen der Fesselung und Gefangenschaft in rein symbolischem Sinne waren.

1) Scheffler, a. a. O. p. 87.

Idee des Erdengefangenen noch in einer grösseren Zahl anderer Jünglingsgestalten immer neuen Ausdruck zu finden.[1]) So lag es im Plane des Denkmals. Fast völlig beendigt wurde allein eine weitere Gestalt, die sogenannte „sterbende Kunst". Wohl ist der schlafende Gefangene auch ein Erdengefangener, ein in Fesseln lebender Dulder, aber er ist nur ein Dulder, ein Kämpfer ist er nicht. Er blickt nicht hoffnungslos und doch sehnsuchtsvoll nach Erlösung aus, sondern er schläft den Schlaf des Schmerzensmüden; nur noch in dem Traumleben halber Bewusstlosigkeit fühlt er sein Leid. Und wie der heroische Gefangene zugleich mit seiner allgemeinen Bedeutung ein persönliches Bekenntnis des Michelangelo umfasst, bewahrt auch der schlafende neben und ausser seiner allgemeinen Bedeutung am Grabmal ein persönliches Bekenntnis. Ist der heroische Gefangene in gewissem Sinne ein Bild des Künstlers selbst, so zeigt uns der schlafende Jüngling ein Bild jener Schönheit,[2]) für die Michelangelo, „während er lebte, immerdar in den ehrbarsten und keuschesten Flammen brannte". Noch nach tausend Jahren wird der Stein verkünden, wie schön die Jünglinge waren, die ein Michelangelo liebte, und „dass er nicht thöricht war, sie zu lieben".

III.

Es bleibt die Frage zu erörtern, wie innerhalb des gesamten Denkmalschmuckes die Erdengefangenen, diese Bilder des Leides, zu verstehen wären, in welcher Beziehung sie zu Julius II. gedacht sind? Von dem übrigen beabsichtigten Skulpturenschmuck wurde allein der Moses ausgeführt. Wer versucht, sich das ganze Denkmal vorzustellen, findet sich deshalb auf Berichte, auf nicht näher eingehende Kontrakte, auf skizzierte Zeichnungen Michelangelo's hingewiesen. Es ist klar, dass unter solchen Umständen, wenn man von der Gesamtidee der Denkmalsausstattung spricht,

1) Eine Vorstellung davon, was uns hier noch hätte zu Teil werden sollen, geben die Skulpturen der Boboligrotte in Florenz. Über die erste Statue vom Eingang rechts ist allerdings kein Urteil möglich, dem zweiten links ist — soweit des Künstlers Absicht erkenntlich — Genüge geschehen, wenn man ihn einen „lebensvollen Akt des Lehnens und Tragens" nennt. Bei dem zweiten rechts dagegen ist zu erwähnen, dass sein Körper hohe formale Schönheiten darbietet, *und der erste links verdient, nach meinem Dafürhalten, einen Ehrenplatz unter Michelangelo's Werken. Gewiss, es ist nur wenig zu sehen, aber das Wenige zeigt in der Art, wie die Gestalt den Kopf zurückwendet, eine so ungeheure Leidenschaftlichkeit des Schmerzes, dass hier in wenigem mehr gesagt ist als in ungezählten, vollendeten, guten Werken anderer Künstler.* — Wichtig wäre, genau die Masse dieser Gestalten festzustellen und das Gefundene mit den Massen der Louvre-Sklaven zu vergleichen.

2) Im Madrigal 10 (Guasti, a. a. O.) ist der persönliche Gehalt der beiden Gefangenen durch Worte angedeutet.

für immer nur von Ahnen, nicht von Wissen die Rede sein kann. Betrachten wir den Entwurf für das Gesamtmonument, welchen Herr von Beckerath besitzt,[1]) so werden wir in dieser Zeichnung die relativ besten Anhaltspunkte finden. (Abb. 3.)

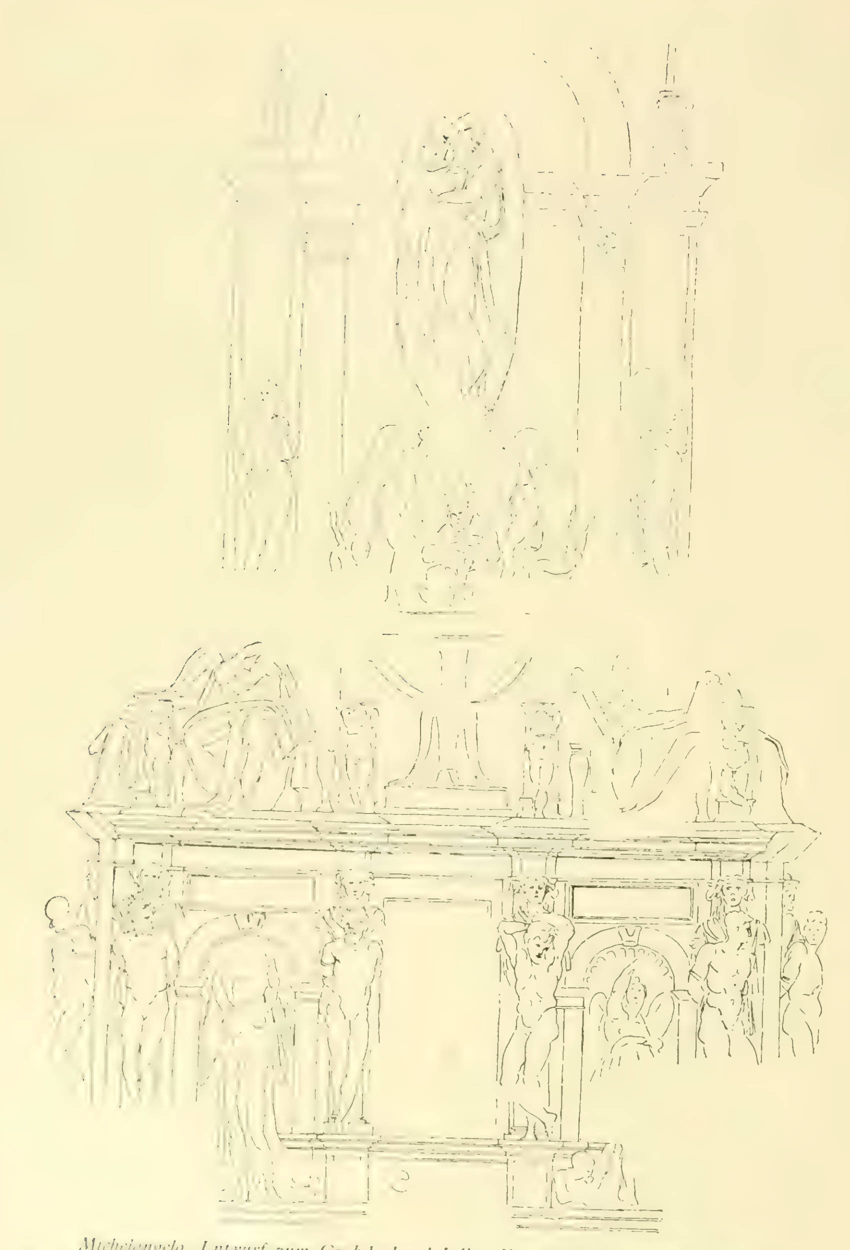
Zwischen je zwei von den „prigioni", den kämpfenden und leidenden Gestalten, steht in immer wechselnder Auffassung eine Viktoria mit einem Überwundenen zu ihren Füssen.[2]) Es ist nicht notwendig, diese Viktorien mit den kriegerischen Kämpfen des Papstes in Beziehung zu denken. So wenig Michelangelo bei den „prigioni" den Grund ihres Leides näher angedeutet hat, ebensowenig hätte er wahrscheinlich die Allegorien unter den Siegesgöttinnen definierend charakterisiert. Da aber die Gestalten der Viktorien in ihrer siegverkündenden Haltung, nicht die Unterjochten, auf denen sie stehen, in den überkommenen Zeichnungen für den Eindruck wesentlich sind, so ergiebt sich gedankenschwere Wechselbeziehung zwischen den Nischen- und Postamentfiguren. Kampf und Leid des irdischen Daseins aber auch glückliches Siegen, Sieg aber auch Kampf und Leid sollte der Beschauer am Unterbau des Monuments in Verkörperungen von allegorischem Charakter erblicken.

Auf der Plattform sollten dann historische Persönlichkeiten erscheinen, die im Lebensdrama unter Kampf und Leid als Helden gewirkt haben. In der einen Gestalt, die hier ausgeführt worden ist, sind die Ideen der Allegorien des Unterbaus vereint lebendig geworden. Die stolze Mächtigkeit des Moses lässt nicht zweifeln, dass er gewohnt sei zu siegen, über sich und über andere, aber wie wuchtig hat sich auch der Schmerz in diese Züge eingegraben! Nicht nur mimisch, physiognomisch in tiefen, nimmer weichenden Furchen trägt sein gewaltiges Antlitz das Gepräge von „Kampf und Leid". Wir sind so glücklich zwei der Gefangenen zu besitzen, von den Helden der Plattform nur diesen einen. Vasari erwähnt, es sei noch Paulus beabsichtigt gewesen, und freilich wäre der Schreiber des Römerbriefes ein geeigneter Gefährte für den Moses, wie ihn Michelangelo's Meissel schuf.

Und Julius II.? Allein die Beckerathzeichnung giebt über die geplante Gestaltung des Papstes Auskunft. Man könnte einen Toten erwarten, in ruhiger

1) Herrn von Beckerath in Berlin bin ich zu verbindlichem Dank verpflichtet für die gütige Bereitwilligkeit, mit der er aus seinen Renaissanceschätzen Michelangelo's Zeichnung für mich zur Besichtigung hervorsuchte, auch habe ich Herrn Ober-Bibliothekar Dr. Francke in Wiesbaden Dank auszusprechen für die überaus freundliche Vermittlung von mir zur Zeit nicht zugänglichen Notizen aus Pariser Katalogen.

2) Der Sieger im Museo Nazionale in Florenz gehört nicht zum Juliusdenkmal; dies hat Grimm mit überzeugenden Gründen dargethan. (Leben Michelangelo's. 7. Auflage. I. p. 466.)



Michelangelo, Entwurf zum Grabdenkmal Julius II. Berlin, Sammlung Beckerath.
(Nach dem Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen Bd. V. Berlin, Weidmann 1884.)

Lage, gemäss der Überlieferung an den Nischengrabmälern des Quattrocento; man könnte, vom Moses kommend, erwarten, dass der Mann, zu dessen Ehren das ganze Denkmal erstand, neben den Heroen selbst als Heros erscheinen würde. Beide Erwartungen werden getäuscht. Dadurch, dass Julius II. — halb liegend, halb sitzend — von Engeln gestützt wird, ist die Tradition des 15. Jahrhunderts durchbrochen. Den Kopf gesenkt, doch ohne Haltlosigkeit, die Arme über der Brust zusammengelegt, sieht der Papst eher einem tief Sinnenden gleich als einem Toten. Die arg zerstörte Zeichnung lässt leider im übrigen ein eingehendes Urteilen über die Auffassung nicht zu. Nur soviel ist noch zu sagen: hätte auch sein Antlitz sicher verraten, wes Geistes Kind dieser Mann war, gewiss kein Heros, sondern ein Mensch, der menschliche Teilnahme fordert, lag hier in der Absicht des Künstlers. Wir hätten nicht vergessen können, nicht vergessen sollen, dass auch der höchste Würdenträger der Kirche — sei er noch so gross und kraftvoll gewesen — im Sinne Michelangelo's ein irdischer „prigione" war.

Über dem Papst sieht man auf der Beckerathzeichnung die schwebende Gestalt der Madonna; bei dem ausgeführten Denkmal hätte man sie in gleicher Höhe, nur weiter zurück, in einiger Entfernung sich vorzustellen. Sie bekrönt das Ganze und bietet in ihrer Stellung, ästhetisch und sachlich gleich bedeutungsvoll, den Hinweis auf eine jenseitige Lösung irdischer Dissonanzen.[1])

Gewiss kann man die Gestaltenwelt des Denkmals auf Julius II. beziehen, wenn auch nicht in jener unvernünftigen Weise, wie es Condivi und Vasari bei den Gefangenen wollen. Wer das Leben des Papstes kennt, wird an seinem Grabe die „prigioni" auch in dem Sinne, wie wir sie erklärt haben, nicht unbegreiflich finden! Mag man bei den Viktorien an seine kriegerischen Thaten denken oder an die Geistesthaten, die auf seine Anregung hin entstanden, immer sind die Siegesgöttinnen gleich verständlich. Mehrfach wurde hervorgehoben, dass der Charakter des Moses an den Charakter des Rovere gemahne.[1]) An alle diese Beziehungen kann man mit Berechtigung denken, aber wahrscheinlich wäre es den Betrachtern ähnlich gegangen, wie es in der That heute dem Besucher der Medicikapelle ergeht. Wenn man Michelangelo's Allegorien dort sieht, so schweifen die Vorstellungen von den gross empfundenen Medicifürsten, auf deren Sarkophagen die Tageszeiten ruhen, fort zum Künstler, der die Tageszeiten schuf, vom Künstler fort zum allgemein Menschlichen. Wer angesichts der Symbolik des Juliusdenkmals trotz der Gestalt des Papstes sich lieber an das Leben Michelangelo's erinnert, der wird sich vielleicht noch tiefer ergriffen fühlen, wird noch intimere Beziehungen finden als in der Erinnerung an den Rovere. Und wer hier sagen möchte: Namen sind Schall und Rauch; diese Grabesskulpturen haben Sinn für jedes Heldendasein, ja bis zu einem gewissen Grade für jegliches irdische Dasein, selbst für ein geringfügiges, ruhmloses Leben, auch der hat recht. Es trieb Michelangelo zumeist über die Besonderheit des Auftrages hinaus. Die Gestaltenwelt des Juliusdenkmals sollte, nach meinem Dafürhalten, ein hohes Lied werden auf das Erdendasein, wie es Michelangelo empfand, der so gewaltig in seinem Wesen war und so erfüllt von Qual.

1) Wie anders in der Mediceischen Grabkapelle zu Florenz! Dort wirkt die Madonna an ihrem jetzigen Platz, den freilich Michelangelo nicht bestimmt hat, nur als einzelne Gestalt.

1) Es ist sehr möglich, dass die „storie di mezzo rilieuo, fatte di bronzo", welche Condivi erwähnt, historische Darstellungen aus dem Leben des Papstes enthalten sollten.



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Abschluss des Ziergartens mit Blick auf die grosse Fontäne und die Nordfassade.

DER ERBGROSSHERZOGLICHE PALAISBAU IN KARLSRUHE (BADEN)

VON *JOSEF DURM*

Nach dem badischen Apanagengesetze ist der Staat gehalten, dem Thronfolger des regierenden Grossherzogs für eine standesgemässe Wohnung zu sorgen, deren bauliche Unterhaltung gleichfalls dem Staate obliegt, während für die innere Einrichtung, das Mobiliar und dergleichen der Bewohner aufzukommen hat.

Mit den Beratungen und Vorarbeiten für den Bau wurde im Grossherzoglichen Ministerium der Finanzen zu Ende des Jahres 1888 begonnen und darauf erhielt der Verfasser des vorliegenden Artikels den Auftrag, bezügliche Pläne auszuarbeiten.

Im Sommer 1891 waren diese so weit gediehen, dass die Bauarbeiten ausgeschrieben und vergeben werden konnten, deren Inangriffnahme dann sofort erfolgte. Als Platz für den Bau war der schöne, mit alten Bäumen bestandene Park, in dem sich früher das einfache von Weinbrenner erbaute sogenannte Schlösschen mit seinen Nebenbauten erhob, bestimmt worden. Den Grundstein zu diesem legte am 29. August 1817, „am Geburtstage des Markgrafen Friedrich von Baden, dem ersten, welchen er nicht mehr erlebte", seine Witwe Christine Luise von Nassau-Usingen.

„Der Markgraf wollte hier einen ländlichen Ruhesitz schaffen zur Erholung im Frieden der Natur, versagte sich aber den freundlichen Wunsch, weil ihn die Not der Zeit rührte und der Thränen gar viele zu trocknen waren. Darum sey dieser Garten ein Mahl der Erinnerung an den edlen Hingeschiedenen und offen allen guten Menschen, wie sein Herz ihnen offen war. Dem ahnenden Gemüte wird Er fortan als der Schutzgeist des Orts erscheinen" — so sagt die in eine Kupferplatte gravierte Schrift, welche beim Abbruch des alten Schlösschens im Grundstein gefunden wurde.

Auch unter dem Namen des Palais des Grafen von Bismarck, auch Palais der Prinzessin von Nassau genannt, war es bekannt geworden.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wurde es als Witwensitz der Grossherzogin Sophie von Baden

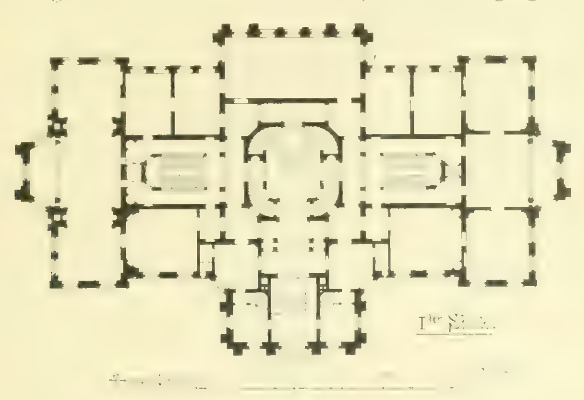
eingerichtet und nach deren Tode, in den Zeiten der grossen Kriege von 1866 und 1870/71, zu Zwecken des badischen Frauenvereins benutzt.

Im Jahre 1891 wurde es bis auf seine Fundamente niedergelegt und auf diesen und neu hinzugefügten erhebt sich jetzt hochgelegen und freistehend der Neubau, nicht mehr in einsamer Waldesnatur, aber doch inmitten prächtiger Bäume. Den Platz umziehen auf drei Seiten breite und belebte Strassen, nach der vierten grenzt er an bürgerliche Nachbargebäude einfachster Bauart.

Für die Stellung des Baues waren die winkelrecht auf das frühere „Schlösschen" führenden Baumalleen und die Fundamente desselben massgebend und eine Stellung parallel zu der verkehrsreichen, mit Villen besetzten „Kriegstrasse" ausgeschlossen.

Die Mittelaxe des eigentlichen Palaisbaues war ein einfaches, zweistöckiges Wohnhaus für Bedienstete, das noch aus alter Zeit stammt und nur in schlichtester Weise renoviert wurde und wenige Schritte davon entfernt das Stallgebäude mit Ständen für vierundzwanzig Pferde, die Geschirr- und Sattelkammern, Remisen für die Wagen, zwei Wohnungen für Stallbedienstete und ein grosses Reithaus für zwei Karussels mit Nebenräumen, welche Gebäude einen grösseren Binnenhof umschliessen, der zum Reinigen der Wagen, Aufnahme der Dunglegen u. s. w. dient. Eingefriedigt ist das Grundstück mit seinen Gebäuden, Park- und Gartenanlagen durch ein eisernes Staketengeländer, so dass der Blick in den Park und auf die Gebäude von der Strasse aus ein freier ist.

Das Hauptgebäude, zu dessen nördlichem Haupteingang breite, leicht ansteigende Rampen hinanführen, die einen tiefergelegenen Ziergarten mit grosser



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Grundriss des I. Stockes.

somit gegeben und wurde sachgemäss beibehalten, nach Osten und Westen dagegen erfuhren die bestehenden Fundamente nicht unbedeutende Erweiterungen und in sich erhebliche Veränderungen und Ergänzungen.

An dem Zustandekommen der Pläne, der Art der Gruppierung der Fest- und Wohnräume und bei der Wahl des Baustils wirkten Seine Königliche Hoheit der Erbgrossherzog Friedrich selbst mit und nahmen den grössten Anteil an diesen Arbeiten.

An das Hauptgebäude schliesst sich der nicht in der herrschenden Windrichtung gelegene, tieferliegende, nur einstöckig gehaltene Küchenbau an. Letzterer ist durch einen viertelkreisförmigen, unterirdischen Gang, der nach aussen als Terrasse ausgebildet ist, die nach der Südseite des Parkes abfällt, mit dem Hauptbau verbunden.

Entfernt von dieser Gebäudegruppe, längs der Nordgrenze des Grundstückes, zunächst der Ein- und Durchfahrt zu demselben, liegen an der Strassenfront Fontäne umziehen, enthält ein vollständig ausgebautes Souterrain, in dem sich auf der Ostseite, so gross wie der darüber liegende Hauptsaal, der Anrichteraum mit Spülvorrichtungen für Gläser und Porzellan befindet, daran anschliessend Räume zum Aufbewahren von Geschirr und Tischzeug aller Art. In den Anrichteraum mündet der genannte unterirdische Verbindungsgang zur Küche, durch welchen die fertigen Speisen auf einem Gleiswagen beigefahren werden die dann durch einen hydraulischen Aufzug (Lift) oder auf der Diensttreppe nach den oberen Stockwerken gebracht werden können.

Ein besonderer Zugang in das Souterrain ist auf der Westseite angelegt, wo man ebenerdig in dieses gelangt. Es ist der Zugang zum Hause für die Dienerschaft. Ein grösseres Vestibül mit anstossenden Tagräumen nimmt die dort Eintretenden auf, ein zweiter hydraulischer Aufzug und eine zweite Diensttreppe befördert sie, sowie auch Gebrauchsgegenstände, Koffer,

Reiseutensilien und dergleichen nach den Obergeschossen.

Die mittleren Räume im Souterrain sind zur Aufnahme von Haushaltungsgegenständen, Vorräten für den Tagesbedarf u. s. w. bestimmt.

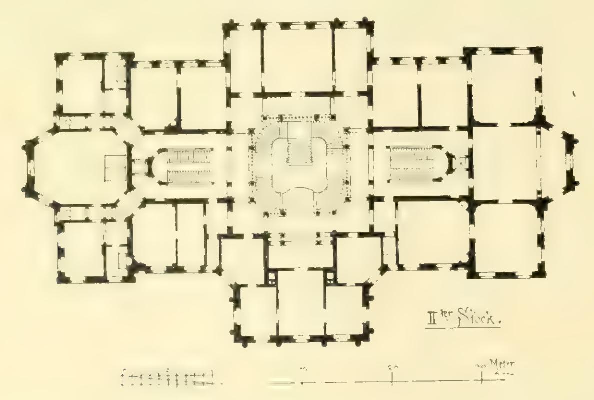
Über dem Souterrain erhebt sich auf anderthalb Meter hohem Sockel das Hauptgeschoss, in dem sich die Repräsentationsräume befinden.

Bestimmt wurde von vornherein, dass das Untergeschoss nur Gesellschaftsräume enthalten solle, während im Obergeschoss die Wohnräume und in einem Mansardstock Kinderzimmer, Gastzimmer und einige Zimmer für bestimmte Hofchargen unterzubringen waren.

Dem entsprechend erhielt das untere Stockwerk die grössere Stockhöhe von sechs Metern, während die folgenden geringer in den Höhenabmessungen gehalten über dem Küchentunnel gelangt, hierauf in zwei kleinere Nebenzimmer, dann in den 15 Meter langen Speisesaal mit zwei anstossenden Nebenzimmern und an diese anschliessend in drei mittelgrosse Gesellschaftsräume, von denen der mittlere eine ähnliche Ausbuchtung mit Terrasse und Freitreppe nach dem Parke hat wie der grosse Saal, und schliesslich zurück durch ein viertes Gesellschaftszimmer nach den Garderoben. Alle diese Räume sind unter sich durch Thüren verbunden und die meisten noch mit besonderen Zugängen von aussen versehen.

Vor dem Speisesaal liegt eine breite Terrasse mit Freitreppen nach dem Garten und vor diesen eine reich angelegte Wasserkunst mit Kaskatellen und grossem Sammelbassin mit Hochstrahl.

Im Obergeschoss liegt nach Osten das grosse gemeinschaftliche Schlafzimmer, rechts und links des-



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Grundriss des II. Stocks.

sind. Die Räume in allen Stockwerken gruppieren sich um ein central gelegenes Vestibül mit einer Galatreppe, die nur bis zum Obergeschoss geführt und von Säulengängen umgeben ist. Den Verkehr nach den oberen Geschossen vermitteln demnach die grosse Galatreppe, die genannten beiden Diensttreppen, die vom Souterrainboden bis zum Dachstocke führen, und die beiden Lifts in umfassender Weise. Zenithlicht erhellt das Vestibül und die drei Treppen.

Rechts und links des Haupteinganges liegen, nur wenige Stufen über dem äusseren Terrain, je ein Diener- oder Einschreibezimmer, von denen aus Treppchen bis zur Höhe des ersten Geschosses führen; an diese reiht sich je ein Garderobezimmer mit Toiletten an. Aus einem dieser gelangt man, nach Osten gehend, zuerst in ein grösseres Vorzimmer, dann in den 24 Meter langen Tanz- Musik- oder Gesellschaftssaal mit eingebauter kleiner Musiktribüne und polygoner Ausbuchtung der Mitte, von der aus man auf die Terrasse selben sind die Toiletten mit anstossendem Badezimmer, wie auch Zimmer für eine Kammerfrau und einen Kammerdiener angeordnet, und dann folgen längs der Südfront die Wohn- und Empfangszimmer Ihrer Königlichen Hoheit der Erbgrossherzogin und längs der Nordfront die Wohn- und Arbeitszimmer Seiner Königlichen Hoheit des Erbgrossherzogs. An der Westfront liegen zwei grössere Zimmer und ein Mittelsälchen, das als tägliches Frühstückszimmer und Speisezimmer bestimmt ist. Der Mansardstock ist in ähnlicher Weise eingeteilt, wie das darunter liegende Geschoss, doch sind einzelne Räume durch Zwischenwände in kleinere Gelasse gespalten und auf der Südseite zwei Badezimmer eingeschoben.

Der Küchenbau enthält ausser der grossen Hauptküche noch eine Kaffeeküche, eine Bratküche (Bratspiess mit Uhrwerk), einen Spülraum, einen grösseren Vorratsraum, ein Zimmer für den Küchenchef und vor der Küche, durch eine mit Schaltern versehene Glas-

Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Nordfassade.

wand getrennt, eine grosse Office, die sich nach dem Verbindungstunnel öffnet. Im Kellergeschoss befinden sich Vorratsräume für den Tagesbedarf, die kleine Centralheizung für die Gänge und Treppenhäuser, sowie die beiden grossen Säle des Hauptgebäudes und die elektrischen Maschinen (Gasmotoren) nebst Accumulatorenbatterien für die Hausbeleuchtung. Zwischen den beiden vorspringenden, nördlichen Pavillons liegt in der Höhe des Souterrainbodens noch ein auch von aussen zugänglicher Wirtschaftshof. Der Küchenbau hat ausserdem einen besonderen Eingang auf der Ostseite.

Die sämtlichen badischen Schlösser in Mannheim, Bruchsal, Karlsruhe, Rastatt und Mainau sind meist im deutschen Barockstil gehalten, dem entsprechend hatte sich auch der Architekt dieser Formensprache bei seinem Neubau zu bedienen, und mehrfach zeigen sich bei seiner Aussenarchitektur Reminiscenzen an das Rastatter Schloss, das in seinen Einzelheiten manchmal noch einen italienischen Accent hat.

Der Hauptbau ist bis zur Sockeloberkante aus rotem Mainthaler Sandstein hergestellt, der darüber sich erhebende Stockwerksbau in allen seinen Teilen aus graugelblichem Kürnbacher Sandstein (aus den Höhenzügen von Bretten bis Heilbronn) ausgeführt. Der Verbindungsgang, die Terrassenbauten, Freitreppen, Bassin- und Wasserkunsteinfassungen, sowie die ganze Architektur des Küchenbaues sind wieder aus rotem Mainthaler Steine. Der mit grosser Meisterschaft hergestellte, reichere figürliche Schmuck an den Fassaden stammt von der Hand unseres begabten Bildhauers, des Professors Adolf Heer in Karlsruhe, die ornamentalen Arbeiten wurden in gleich guter Weise von dem hiesigen Bildhauer Binz erstellt.

Der Architekt war auch bei diesem Baue wieder besorgt, der dekorativen Plastik das ihr gebührende Feld, soweit es mit den verfügbaren Mitteln möglich war, einzuräumen, ohne welche eine in antikem Sinne oder im Stile der Renaissance gehaltene Architektur einmal nicht bestehen kann. Auch im Inneren sollten die Schwesterkünste thunlichst zu ihrem Rechte gelangen, wenn auch eine einst anders gedachte Ausschmückung einzelner Räume mit grossen figürlichen Malereien unterbleiben musste, was besonders in Bezug auf das Vestibül und Treppenhaus beklagt sei. Wie beneidet jeder moderne Architekt die Künstler des Barockstils von ganzem Herzen nicht nur ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen so grossartig sein konnten, sondern auch wegen der reichen Mittel, die ihnen zur Verfügung gestellt waren und des Entgegenkommens ihrer geistlichen und fürstlichen Bauherren, an deren Stelle heute meist die Staatsverwaltung getreten ist, die das nicht im alten Masse kann und wohl auch nicht darf.

So viel konnte aber doch erreicht werden, dass Säulen, Pfeiler, Trittstufen und deren Unterbauten, Thürumrahmungen, Wandsockel, Brüstungen und Postamente aus edlerem Materiale, zum Teil aus hellgelbem Juramarmor oder dunklem belgischen Granit, zum Teil aus hellgrauviolettem deutschen Marmor, die Korridorboden aus echter Stiftmosaik, die Umkleidungen der Heizkörper in den Sälen aus feineren Marmorsorten hergestellt werden konnten. Eine grössere Rolle in der Innendekoration wurde dem Stucke zugewiesen und, wie ich glaube, mit Geschick auch durchgeführt, wobei auf die alte Technik zurückgegangen wurde, auf das Antragen der Stuckverzierungen aus freier Hand. Nirgends sind in Gips gegossene ornamentale Stücke zur Verwendung gebracht worden, und der österreichische Bildhauer Füglister hat mit seinen Gehilfen in einem Zeitraum von zwei Jahren um rund 80000 Mark die Stuckarbeiten an Wänden und Decken stilgerecht und gut ausgeführt.

Im Vestibül sind es die Vouten, die Säulen-Pfeiler- und Pilasterkapitäle, die Decken der Umgänge, die Puttengruppen auf den Gesimsen, unter den Repräsentationsräumen besonders die Wände und Decken des grossen Saales und des Speisesaales, auch der drei Westsäle, welche als reicher geschmückt besonders hervorzuheben sind.

Die stuckierten Unterbauungen unter den kanzelartig vortretenden Podesten der grossen Treppe sind geradezu technische Meisterleistungen auf diesem Gebiete.

In den Sälen und Zimmern des ersten Geschosses kamen Tapeten nicht zur Verwendung. Höherem Wunsche gemäss waren nur Stuckflächen mit Feldereinteilungen und entsprechenden Stuckumrahmungen mit Medaillons, Fruchtgehängen und Emblemen, Wappen, Trophäen, Putten u.s.w. zugelassen, die in den beliebten Barockfarben, als weiss, verschiedene Nuancen von gelb, reseda und perlgrau, hellviolett u. s. w. unter Ziehung reicher Vergoldung gestrichen sind. Nur der Speisesaal macht eine Ausnahme, in welchem lustige bunt gemalte Putten, von Professor Brünner aus Karlsruhe, zur Zeit in Kassel, ausgeführt, die Deckenfelder beleben, während mit Blumen bemalte Spiegel und ein grosser Gobelin, aus einem der altbadischen Schlösser stammend, die lange Rückwand deckt. Versilberte und reich vergoldete Reliefs zieren die übrigen freien Wandfelder, das Holzwerk der Thüren, Lambris und Fensterumrahmungen ist in starkem Grün mit voller Vergoldung gestrichen, und der Raum macht seiner Bestimmung entsprechend einen farbenreichen, frohen Eindruck. Die grossen Kamine sind dabei aus schwarzem Marmor, die schmiedeeisernen, von der Hand getriebenen Gitter matt vergoldet.

In verwandter Weise wurde noch der kleine Speisesaal im zweiten Stock ausgeschmückt, an dessen Wänden eingelassene Bilder von Professor Eyth und Frau

Malerin Hesse (Vier Jahreszeiten, Frucht- und Blumenstücke) angebracht sind. Die Kunstmalerei in den



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht der grossen Treppe.

Repräsentationsräumen musste sich auf Surportes beschränken, die aber alle von Künstlerhand ausgeführt sind. Zu erwähnen sind hier die schön und interessant gemalten figürlichen Darstellungen von Hollmann, einem Schüler Ferdinand Keller's, die Tageszeiten darstellend, die landschaftlichen Bilder von Professor



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht des grossen Festsaales.

Krabbes, Professor Kanoldt, den Malern Hellwag, Manuel Wielandt, Victor Puhonný, von Ravenstein, Romann, Hörter und die Blumenmalereien auf Spiegel der Malerinnen Resi Borgmann, Sophie Ley, Frau Hesse und Uta von Weech. Mit Fleiss und feinem Farbensinn wurden die dekorativen Malereien an Decken und Wänden von dem hiesigen Maler Fröschle ausgeführt. Im Obergeschosse erfuhren die Badezimmer mit den Toiletten noch besonders reiche Ausstattung, wobei die inneren Fenster mit sogenannter amerikanischer Verglasung — Pflanzen und Vögel aus gegossenen grossen Rohglasstücken in Blei gefasst —, von W. Schell in Offenburg hergestellt, versehen wurden.

Vom gleichen Geschäfte wurden auch die auf lichtem gelbgrünlichen Kathedralglas eingebrannten Glasmalereien — Gewinde aus Rosenzweigen und wildem Wein — auf den Scheiben der inneren Oberlichte über den Treppen ausgeführt, die von reizender Wirkung sind. Unter den Arbeiten des Architekten sind auch noch die aus Holz geschnitzten Surportenrahmen, die Konsoltische, die grossen Spiegelrahmen, welche in Florenz von der bekannten Firma „del Soldato“ ausgeführt und geschnitzt, aber in Karlsruhe vergoldet wurden, zu erwähnen.

Ein Teil der Lüster wurde von Salviati in Venedig in besonders reizvoller Farbenzusammenstellung gefertigt, verschiedene Majoliken sind von Cantagalli in Florenz bezogen, einzelne Thür- und Fensterbeschläge von Briccard in Paris nach Vorbildern aus Fontainebleau geliefert. Die Mosaikarbeiten wurden von Odorico in Frankfurt, die grossen Prunköfen von Hausleiter und Eisenbeis in Nürnberg bezogen, andere nach besonderer Zeichnung des Architekten von Ofenfabrikant Mayer in Karlsruhe gefertigt. Die reichen, mit Schnitzereien versehenen Tischlerarbeiten, die in echter und guter Weise hergestellten, umfangreichen Kunstschmiedearbeiten, als Thore, Gitter, Füllungen, Geländer, sind alles hiesige kunstgewerbliche Erzeugnisse, die sich wohl allerwärts sehen lassen können.

Die Decken der Zimmer des Obergeschosses und des Mansardstockes sind wohl gleichfalls stuckiert, aber entsprechend ihrer Bestimmung einfacher gehalten, wie auch die Wände hier beinahe durchweg mit Tapeten bezogen worden sind. An den Wänden der Gänge und bei den Diensttreppen wurden die Fayence-Vertäfelungen ausgiebig verwendet. Monumental und feuersicher ist der Bau errichtet, alle Gebälke sind von Eisen, ebenso die Kuppelkonstruktionen, die Hauptkuppel als Monierkonstruktion ausgeführt und mit Kupfer gedeckt, und nur der Man-



Das Erbgrossherzogliche Palais in Karlsruhe: Ansicht des Speisesaales.

sarddachstuhl ist von Holz mit Schiefer und Zink gedeckt.

Im ganzen Hause ist eine Kalt- und Warmwasserleitung durchgeführt, die Centralheizung (Niederdruckdampfheizung) erstreckt sich, wie schon erwähnt, nur auf die Vestibüls, die Treppenhäuser, die beiden grossen Säle im ersten Stock und die beiden Dienerzimmer beim Eingang, während auf besonderen Wunsch in allen übrigen Räumen der drei Stockwercke die alte Ofenheizung mit Holzbrand beibehalten werden musste.

Der Hauptbau und seine nächste Umgebung ist elektrisch beleuchtet.

Die Remisen, Stallungen und die zugehörigen Wohnbauten sind im Stile des Hauptgebäudes durchgeführt, und bei dem diesen gegenüber liegenden architektonischen Abschluss des Ziergartens sind, wie auch in diesem selbst, Sandsteinfiguren aus dem vorigen Jahrhundert (Herkulesstatuen und antike Götterbilder) wieder aufgestellt worden, die in etwas zweifelhafter Verfassung, jetzt restauriert, einst den Park schmückten.

Die Stallungen sind im Inneren nach den Musterställen des Herzogs von Cumberland in Gmunden eingerichtet, das Reithaus ist mit einem offenen eisernen Dachstuhl abgedeckt.

Die Gesamtkosten aller der Bauten in dem Umfange und in dem Grade der Vollendung, wie geschildert, einschliesslich der Kosten für die Umwährung des Grundstückes, die Wasserkünste und elektrische Beleuchtungsanlage, Bureaukosten und Bauführung beliefen sich auf die unseres Erachtens nicht gerade hohe Summe von 1597560 Mark. Das Kubikmeter der fertigen Bauten, von Kellerboden bis Oberkante Hauptgesimse gerechnet, stellt sich einschliesslich der reichen Ausschmückung im Hauptbau und der Einrichtung in den Nebenbauten:

a) für den Hauptbau auf . 51 Mk.,
b) „ „ Küchenbau auf . 12 „ und
c) „ „ Stall- und Dienerwohnbau auf . 17 „

Zu Anfang Oktober 1897 waren die Bauten bis zur Ausmöblierung vollendet, nach nahezu sechsjähriger Thätigkeit.

DAS „DEKORATIVE“ IN KLINGERS SCHAFFEN

VON *FRITZ SCHUMACHER*

MAN hat in jüngster Zeit nach „Dekorativer Musik“ verlangt und damit ein neues Schlagwort in unsere an Schlagwörtern wahrhaftig nicht arme Zeit hereinzusetzen versucht; die Phrase ist an sich nicht interessant, sie zeigt uns aber unter manchen anderen Merkmalen, wie die Wertung des Dekorativen in der Kunst, um das sich lange Zeit und vor allem in der tonangebenden Malerei keine Seele zu kümmern schien, beginnt eine andere zu werden. Noch vor kurzem würde ein Künstler, wenn man die „dekorative“ Wirkung seines Werkes hätte hervorheben wollen, wahrscheinlich meistens den Vorwurf des Oberflächlichen, Hastigen, ja Talmihaften aus dem Wort herausgehört haben, heute beginnt man zu verstehen, dass die Bezeichnung „dekorativ“ kein Urteil, sondern eine Eigenschaft bedeutet, eine Eigenschaft, die ein Werk neben künstlerischem Tiefsinn ebensogut wie neben künstlerischem Leichtsinn zu besitzen vermag, eine Eigenschaft, die Nebenwirkung und Hauptwirkung sein kann. — Es ist schwer zu sagen, worin das „Dekorative“ eines Werkes, vor allem, wenn es nicht den alleinigen Zweck verfolgt, dekorativ zu sein, eigentlich besteht, aber im wesentlichen liegt es wohl in einer bestimmten Einordnung aller Elemente unter einer Gesamtwirkung, die ausser dem eigentlichen Zweck der Darstellung des Werkes noch den Zweck der rein sinnlichen Harmonie verfolgt. Es ist das ein Streben, das dem Wesen architektonischen Schaffens nahe verwandt ist und deshalb auch mit architektonischem Schaffen meistens in Beziehung tritt. Aber auch ohne jede äussere Verbindung mit etwas Architektonischem kann es vorhanden sein.

In diesem höheren Sinne ist fast das ganze Schaffen Max Klinger's „dekorativ“. Diese dekorative Seite ist fraglos nicht der letzte Zweck und die Hauptsache an Klinger's Kunst, aber sie ist da, und bei einer so reichen Natur wird auch das, was gleichsam nebenbei noch mit unterfliesst, interessant und bedeutend.

Das Schaffen dieses Mannes ist von so deutlichem Einfluss auf die Vorstellungswelt unserer jungen Kunst geworden, dass man es fast historisch verfolgen kann. Wenn man die Mappen Klinger'scher Radierungen durchblättert, so wird man schon rein äusserlich eine ganze Reihe von dekorativen Gebilden darin entdecken, die heute einen bevorzugten Platz im Lexikon der Kunstsprache unserer Jüngsten gefunden haben. Die absonderlichen Typen der Pflanzen- und Tierwelt, die uns hier entgegentreten, sind heute specifisch modern geworden, vor allem aber die Art und Weise, wie Klinger für abstrakte Ideen und Begriffliches eine sinnliche Ausdrucksweise gefunden hat, zeigt wie die Meister vom Geiste der „Jugend“ bewusst oder unbewusst hier in die Lehre gegangen sind; selbst solche Äusserlichkeiten, wie das originelle langgestreckte Bildformat, das die Fabel so wirkungsvoll durchschneidet, und in dem sich so merkwürdig viel halb andeutend erzählen lässt, findet in den Leisten der Brahmsphantasie ein erstes Vorbild.

Aber nicht die einzelnen Formen und dekorativen Mittel, die in Klinger's Radierungen vorkommen, oder gar die Sarkophage, Gartengitter und dergleichen sind es, die uns hier interessieren; was uns fesselt, ist vor allem das dekorative Prinzip, das sich in diesen Werken kundgiebt.

Es ist interessant, dass die Reihe von Klinger's zusammenhängenden Griffelwerken mit einer Arbeit vorwiegend ornamentaler Natur begann, mit den Illustrationen zu Amor und Psyche. Tritt hier das Ornamentale trotz seiner erzählenden Natur noch ganz einfach als Selbstzweck auf, so wird seine Rolle schon in den „Rettungen Ovidischer Opfer“ eine weit mehr verfeinerte. Alles, was der Künstler in der einen charakteristischen Scene, die er herausgreift, nicht zu sagen vermag, alles, was mittelalterliche Künstler oftmals in kleinen Gruppen der Landschaft ihres Hintergrundes anvertrauten, das verlegt er in die dekorative Umrahmung; das Vorher und Nachher des dargestellten Augenblicks, Parallelerscheinungen oder ironisierende Bemerkungen werden hier wie lebendig gewordene Anmerkungen verzeichnet, und so gewinnt Klinger eine Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten in einem einzigen Blatte, die ungemein anregend ist: „er phantasiert über sein Thema mit dem Stift“ wie Avenarius in seinem Werkchen „Klinger's Griffelkunst“ sich ausdrückt. Noch eine höhere Seite aber scheint mir Klinger der Verwendung des Dekorativen im Cyklus „Vom Tode“ abzugewinnen. Hier ist die dekorativ gehaltene Umgebung gleichsam der antike Chor, der im getrageneren Rhythmus dahinschreitend den bewegten Einzelfall, der dargestellt ist, erhebt zu einer höheren, typischen, zu einer allgemein menschlichen Bedeutung. Eine greifbare Scene,

die in echt künstlerischer Weise die Form des Gedankens individualisiert, wird uns im Hauptbilde geboten, wir sehen beispielsweise, wie der Tod der schlafenden Mutter das Kind entführt, ganz novellistisch vor uns, die Scene aber hebt sich ab von dem Hintergrunde, auf dem wir das Schicksal ernst und schweigend durchs Feld schreiten sehen, und diese halb mystische Andeutung, deren Inhalt man mehr empfinden als in Worte fassen kann, genügt, um der Stimmung des Bildes etwas Tragödienartiges zu geben.

Das ist der eigentliche Kern und die innere Bedeutung, aus der das dekorative „Beiwerk“ in Klinger's Radierungen entstanden ist, und was dies Element zu etwas weit Höherem als „Beiwerk“ stempelt. Dieses innere Bedürfnis wird nun aber vom Meister äusserlich so verwendet, dass es dem Werke rein linear genommen eine Abrundung und Vollendung eigener Art giebt.

In den freien „Radierten Skizzen“ finden wir hingeworfene Gebilde, denen vielfach noch etwas Vignettenhaftes eigen ist; sowie Klinger anfängt, dies dekorative Element mit seinem Bilde zu verbinden, wird er künstlerisch gezwungen, auch in seiner Hauptdarstellung monumentaler zu gruppieren. Die dekorative Umgebung ist nicht nur wie ein Rahmen um das Bild gespannt und erfreut das Auge durch den Reiz der spielenden oder einfassend beruhigenden Linien oder durch den Gegensatz der unbestimmten verschwimmenden Tönung gegenüber dem Mittelstück, nein, das Vorhandensein dieser Umgebung übt einen ganz bestimmten Einfluss auf das ganze Bild aus. Wir brauchen in den „Ovidischen Opfern“ nur das Blatt „Echo und Narciss“ daraufhin anzuschauen; die Art, wie hier die Satyr-Figuren als dunkle Massen des Vordergrundes verwendet sind, um die Scenen in der hinteren Landschaft herauszuheben, und wie die beiden Bäume das Bild in rein senkrechter Linie symmetrisch durchschneiden, zeigen uns, wie eine strengere Komposition den Zusammenhang findet mit der ornamental gehaltenen Umgebung. Ebenso streng, aber weniger augenfällig sehen wir dasselbe Prinzip in späteren Blättern, so in der fein abgewogenen Verteilung von Senkrechten und Horizontalen in dem Blatte „Wir fliehen die Form des Todes, nicht den Tod“, oder in der ergreifenden Darstellung von der toten Mutter.

Die Scene ist hier sehr realistisch, aber durch die Gruppierung wird sie monumental; der stilisierte Hintergrund, die rechtwinklig sich schneidenden Linien der beiden Gestalten, die dekorative Durchbildung des Sarkophages, der zugleich als Rahmen dient zur parallelen Erscheinung von der Kontinuität des Lebens in der Natur, all das löst in künstlerischer Weise das Grausige des Einzelfalles auf und giebt dem Ganzen die äussere und innere Harmonie.

Und auch da, wo auf den Blättern eigentlich dekorative Umrahmungen gar nicht vorhanden sind, weiss Klinger durch die Anordnung seines Stoffes doch eine Wirkung hervorzurufen, die an einen dekorativen Effekt wenigstens anklingt. So ist jener inhaltreiche Zug ringender Gestalten, der im Hintergrund der „Evokation“ in den Brahmsphantasien die Fülle rauschender Musik so lebhaft schildert, zugleich so behandelt, dass er in der Gesamterscheinung des Blattes dekorativ wie ein einheitliches, geistreich geführtes Ornament wirkt; ja selbst in solchen kleinen Zügen, wie die symmetrische Anordnung der jungen Kohlstauden, die im Vordergrunde des „Opfers“ derselben Serie den Anfang geordneter Kultur andeuten, werden wir den dekorativen Zweck sofort erkennen, wenn wir das Blatt einmal an der Wand haben hängen sehen: wie ein kleiner Fries, der das Bild reich macht, wirken die wenigen geordneten Punkte. Die Beispiele sind sehr willkürlich gewählt, man könnte ebensogut auf die vom Fenster so geschickt umrahmte Landschaft in der Mondscheinscene von „Eine Liebe“, oder auf dies eigentümliche Linienspiel im vierten Blatte von „Ein Leben“ hinweisen, aber der Geist ist überall derselbe und er findet immer neue Mittel, jenem Harmoniegefühl Ausdruck zu geben, das nicht nur den Inhalt eines komplizierten gedanklichen Problems erschöpfend und geistreich auszudrücken sucht, sondern in den neuen Ausdrucksformen gerade die Handhabe sieht, dem Werk jene abgerundete Gestaltung zu geben, die rein linear das Auge anregt.

Klinger hat in seiner Schrift über „Malerei und Zeichnung“ eine strenge Grenzregulierung vorgenommen zwischen der ästhetischen Welt der „Griffelkunst“ und der Malerei. Er zeigt uns mit feiner Überzeugungskraft, wie das „ideelle Wesen“ der Zeichnung ein grosses, mehr abstraktes Stoffgebiet erschliesst, das dem Gemälde verschlossen bleiben muss, weil die Farbe den Künstler zu einer durchaus anderen Betrachtung des Gegenstandes zwingt, ihm andere Ziele auferlegt. „Die reine Kontur, die Möglichkeit, ohne definierten Hintergrund zu arbeiten, das leichte Verschmelzen mit Ornamentik und das Zusammenarbeiten aller dieser Freiheiten“ geben, wie Klinger ausführt, der Zeichenkunst vor allem diese eigentümliche erweiterte Ausdrucksfähigkeit im Gegensatz zur Malerei. Vielleicht sollte er einschränkend sagen: im Gegensatz zur Staffeleimalerei, denn er selber führt in anderem Zusammenhange aus, dass bei der sogenannten „Raumkunst“, d. h. der Malerei, die im Dienst der Innenwirkung eines Architekturgebildes tritt und dadurch wesentlich dekorativen Zwecken genügen muss, sich ebenfalls „die geistigen Grenzen der bildlichen Darstellung von selbst erweitern“. Auch hier zeigt sich die ästhetische Möglichkeit, ja Forderung, „die sonst so streng einzuhaltenden Formen- und Farben-

gesetze der Natur aufzulösen zu Gunsten einer rein dichterischen Verwendung der Mittel“, und Klinger weist feinfühlig auf die Wirkung hin, die primitivere Meister wie Giotto oder Signorelli im Gegensatz zu den Freskenmalern der Spätrenaissance „durch die Herbigkeit und gewollte Unnatur in Luft und Landschaft“ über das Mass der gewöhnlichen Lebensdarstellung heraushebt.

Klinger selbst zieht die Schlussfolgerung nicht, dass nach dieser ganzen Auffassung, die er vertritt, ein verwandter Zug zwischen den ästhetischen Gesetzen der Radierung und der dekorativen Malerei im Gegensatz zum Staffeleibilde besteht; ein Blick auf seine Radierungen bestätigt den Zusammenhang.

Gerade diejenigen unter seinen radierten Blättern, die das dekorative Interesse des Meisters am deutlichsten widerspiegeln, könnte man sich leicht zu Wandmalereien umgebildet denken. „Umgebildet“, denn sie wären nicht die abgeschlossenen Kunstwerke, die sie sind, wenn sie ohne weiteres ebensogut Fresko wie Radierung sein könnten, aber ein verwandtschaftlicher Zug ist vorhanden, und er liegt in dem architektonischen Geist, der in der Anordnung des Stoffes hervortritt und den wir vorher betont haben. Es gilt das wohl am meisten von den „Rettungen ovidischer Opfer“, aber auch von vielen Kompositionen des Cyklus „Vom Tode“ und der Brahmsphantasien, natürlich gar nicht von Schöpfungen wie „Dramen“ oder „Fund eines Handschuh“, kurz, von den novellistischen Arbeiten. Uns interessiert der Zug vor allem, weil er die Einheitlichkeit des dekorativen Gefühls zeigt, das Klinger eigentlich in all seinen Schöpfungen nicht verlässt, und das seine höchsten Ziele in jenen Arbeiten zu verwirklichen sucht, wo er Malerei und Plastik zum „Gesamtkunstwerk“ vereinigen kann.

Die neuen Probleme, die sich in dieser Vereinigung darbieten, hat Klinger teilweise zuerst einzeln zu lösen versucht; vor allem die Verbindung von Plastik und Farbe. Auch dieses Streben fällt unter den Gesichtspunkt der dekorativen Wirkung. Er führt die Farbe in der Plastik ein, weil sich dadurch neue künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten ergeben, aber er führt sie auch ein, weil sie ihm die Möglichkeit giebt, die Formen zu vereinfachen und zu stilisieren, und das ist vom dekorativen Gesichtswinkel aus das Wesentliche. Wer in weissem Material arbeitet, muss durch die Schattenkontraste, die bewegte Formen hervorrufen, dem farbigen Eindruck bis zu einem gewissen Grade nacheifern; wer in farbigem Material bildet, kann in plastisch-gemessenen, gleichsam architektonisch-gebundenen Formen bleiben und braucht doch auf diese malerisch belebende Wirkung nicht zu verzichten. Vor allem aber hebt sich ein Bildwerk nicht mehr silhouettenhaft durch den Kontrast seines einfarbigen Tones aus der Umgebung los und platzt dadurch grell aus der Stimmung eines Raumes heraus. „Wo von der farbigen Erscheinung ausgegangen mit den entsprechenden Materialien gearbeitet wird, da würde ganz im Gegensatz zur allgemeinen Befürchtung die Rückkehr zur Einfachheit zum strengen Festhalten des plastisch Wesentlichen, zum schärfsten Abwägen der Kompositionsteile nur immer notwendiger sich herausstellen, und damit würde der Weg zur Stilbildung, d. h. das Ablassen vom Unwesentlichen, von Naturkünstelei sich öffnen“ (Klinger, Zeichnung und Malerei). Es ist also ein grosser Unterschied zwischen den farbigen Bestrebungen eines Maison und dem, was Klinger vorschwebt. Er will selbstverständlich nicht Effekte, wie Maison sie in jenem Kopfe des gerichteten Negers erreicht, sondern der Hauptgesichtspunkt ist die Wirkung des Werkes als Komposition und der Eindruck in Bezug auf seine Umgebung also jener höhere dekorative Gesichtspunkt vom Einordnen aller Teile unter einem Gesamteffekt.

Klinger hat dieses künstlerische Ziel, das er sich bewusst gesetzt hat, bisher in seiner kompliziertesten Form in der grossen Komposition „Christus im Olymp“ zu lösen versucht. Das Werk hat so mannigfache andere künstlerische Fragen angeregt, dass seine neuen Versuche in diesem sozusagen dekorativen Sinne von der Kritik bisher recht vernachlässigt sind. Über der Betrachtung des inhaltlichen Problems, das in der Verkörperung des Gegensatzes zweier Weltanschauungen mittelst einer dichterisch frei und kühn erfundenen Scene beruhte, und über der Betrachtung der Probleme malerisch-technischer Natur, die man kurz bezeichnen könnte als den ersten Versuch, die Prinzipien der Freiluftmalerei — wenn dies künstlich zum Krüppel geschlagene Schlagwort noch erlaubt ist — auf grosse ideale Darstellungen zu verwenden, — über diesen Betrachtungen, die Lob sowohl wie Tadel im hitzigen Gefecht meist zur Karikatur verzerrte, war man kaum noch fähig, das Werk in seiner Gesamterscheinung ungestört und naiv auf sich wirken zu lassen.

Wir wollen auf diese Interpretierungen und Ironisierungen nicht näher eingehen, wir fragen nicht, was etwa in das Bild alles hereingeheimnist sein kann, wir sehen nur, dass hier ein ungewöhnlich reiches Gesamtbild von malerischen Tönen und koloristischen Effekten vor uns entrollt ist.

Es war eine Art Ironie des Schicksals, dass auf derselben Ausstellung, die Klinger's „Christus im Olymp“ die goldene Medaille zuerkannte, Hermann Prell's Kompositionen für das Breslauer Museum dieselbe Auszeichnung widerfuhr. Beide Werke verfolgen ähnliche Ziele, beide stehen auf demselben abstrakten Boden der Ideenmalerei, und dabei gehen sie von grundverschiedener künstlerischer Auffassung aus.

Prell passt seine Werke der Gesamtwirkung eines Raumes nicht nur nicht an, sondern es dürfte für einen Architekten nahezu unmöglich sein, mit ihnen eine einheitliche dekorative Stimmung zu erreichen. Er idealisiert zwar, aber es fehlt jener höhere Sinn für das Abstrahieren von Form und Farbe der Natur, für das Unterordnen der Einzelwirkung und der Einzelform unter ein grosses Gesetz, kurz für das, was man „Stil“ nennt. — Man hat sich gewundert, dass Klinger sich in seinem Werke die Böcklin'schen Effekte einer elysäischen Landschaft hat entgehen lassen, dass das Wasser so grau und die Bäume so unsaftig waren: das waren Symptome für das, was Prell vom dekorativen Standpunkt aus nicht hat und was Klinger besitzt. Die ganze Christusscene war im Bezug zu den umgebenden Teilen auf einen Gesamtwert abgestimmt, den man im Verhältnis zu den Holztönen der Umrahmung, der dunklen Stimmung der Predella, den Farbeneffekten der sorgfältig abgewogenen Marmorsorten und der hellen plastischen Figuren eigentlich nur mit einer Art musikalischen Empfindens erfassen, aber schwer erläutern kann. Die ganze Darstellung dieser Scene hatte dadurch etwas Gobelinartiges bekommen. Diese Wirkung aber ist ganz anders als beispielsweise die auch an Gobelins erinnernde Monumentalmalerei eines Puvis de Chavannes, denn während Puvis mit einer gewissen Ängstlichkeit allen ausgesprochenen Farbentönen aus dem Wege geht, finden wir hier kühne lebendige Farben; sie ist gänzlich anders, wie etwa die Wirkung, die Marée's oder Thoma's einschlägige Arbeiten[1]) zu dekorativen Meisterwerken macht, denn sie ist leicht und hell, aber das hat sie mit allen anderen in ihrer Art dekorativ vollkommen wirkenden Schöpfungen gemeinsam, dass alles der Gesamtstimmung untergeordnet ist, und dass diese Gesamtstimmung verglichen mit Eindrücken der Natur etwas Abstraktes an sich hat, ohne äusserlicher symbolistischer Mittel dafür zu bedürfen.

Diese Aufgabe war durch die Verbindung von Gemälden mit einem frei umrahmenden Architekturgebilde und plastischen Gestalten so kompliziert, wie sie sich wohl selten ein Künstler in einem Werke gesetzt hat, und es gehörte ein umsichtiger Dirigent dazu, um all die Töne, die hier zusammenwirken mussten, zu einer harmonischen Einheit zu verbinden. Diese Seite seines Werkes ist Klinger aber fraglos bewundernswert geglückt, und wer vor dem Bilde diesen Stimmungseindruck gänzlich ignorieren und sofort auf die mehr oder minder berechtigten Einwände lossteuern konnte, die er an einzelnen Figuren zu machen hatte, weil sie der „berechtigten Vorstellung jedes Gebildeten“ nicht entsprachen, der thut genau dasselbe wie jemand, der meinetwegen in seinem Urteil über die „Braut von Messina“ in erster Linie hervorhebt, dass die Beatrice doch recht farblos und schematisch charakterisiert sei!

Der dekorative Weg, den Klinger in seinem „Christus im Olymp“ eingeschlagen hat — im „Parisurteil“ fand man schon einen bescheideneren Vorläufer dazu —, wird erst sein eigentliches Ziel erreichen, wenn ein Gesamtraum in diesem Geiste gestaltet werden kann. Die Entwürfe, die Klinger für die Ausschmückung des Treppenhauses des Leipziger Museums geschaffen hat, zeigen ihn auf dieser Bahn. Aus dem kleinen Modell, das der Künstler in seinem Atelier aufgestellt hat, kann man die Einzelheiten des Werkes noch nicht erkennen, aber so viel sieht man, dass diese Bilder in erster Linie aus farbigen Gesamtwirkungen entstehen — die vier Tageszeiten schwebten dem Künstler dabei als Grundgedanke vor. Auch dieses Werk ist zusammenkomponiert mit architektonischer Gliederung und farbiger Plastik.

Es entsteht aus der Farbe und farbige Effekte sind es, die wir im „Christus im Olymp“ hervorgehoben haben, und doch hört man unter allen Vorwürfen, die Klinger gemacht werden, am häufigsten den, dass seine Begabung der Farbe widerstrebt. Die Leute haben in ihrem Sinne gewissermassen recht; sie suchen blühendes Kolorit, die Farbe gleichsam als Selbstzweck; das finden sie allerdings nicht bei Klinger. Seine koloristische Begabung liegt in dem feinen Zusammentönen farbiger Nuancen zu einer Stimmung; eine solche Stimmung aber hat mit der Farbe als Lokalton nichts zu schaffen. Diese Fähigkeit Klinger's ist dieselbe, die in seinen Radierungen, in denen er solch ungeheure Fülle neuer Tönungswerte hervorzaubert, zum Ausdruck kommt, nur dass die Anwendung wirklicher Farben eben eine noch weit kompliziertere und in diesem Sinne höhere Aufgabe stellt. Dem Verständnis für dieses Streben steht vor allem im Wege, dass es andere Künstler gegeben hat, welche Meisterwerke geschaffen haben, deren dekorative Gewalt eben in der sinnlichen Macht der Farbe an sich liegt; gewiss haben sie Schönes geleistet, aber ihre Bewunderung soll uns doch nicht abhalten, der schwerer verständlichen, leiseren und geistigeren Sprache zu lauschen, die Klinger spricht.

Es ist eine eigene Sprache, die Sprache einer selbstbewussten, unbeugsamen Individualität. Was aber diese Individualität als mehr erscheinen lässt als einen zufälligen Sonderling, der seine eigenen Wege geht, das ist das Verständnis für das grosse, alles beherrschende Gesetz der Harmonie, das wir als „dekorativen Zug“ in des Meisters Schaffen verfolgt haben.

1) Der Verfasser denkt z. B. an Thoma's dekorative Wandbilder im Hause Pringsheim in München

EINE ANTIKE VORLAGE MICHELANGELO'S

VON *E. PETERSEN*

DASS die toskanischen Darsteller des Inferno in antiken Grabkammern Etruriens Studien gemacht und dort die Vorbilder ihrer Teufel und Dämonen gefunden haben, dieser Gedanke ist wohl auch anderen schon gekommen.[1]) Einen sicheren Beweis dessen liefert mir eine Handzeichnung Michelangelo's, die kürzlich Carl Frey in seiner Ausgabe der Dichtungen des Michelangelo Buonarroti, Berlin 1897 auf S. 385 veröffentlicht hat, und die hier als Fig. 2 wiederholt wird.

Auf einem Blatte des cod. XIII des Archivio Buonarroti in Florenz, Fol. 40b, der Rückseite von Vers I und II des CI. Sonetts, sind ausser anderem mehrere Köpfe im Profil gezeichnet, namentlich eine ältere Frau mit welken Brüsten und ihr gegenüber ein bärtiger Mann. Diesen für Michelangelo selbst haltend, fragt der Herausgeber, ob jene vielleicht Vittoria Colonna sei. Obgleich nun die Nase des Mannes immerhin einige Ähnlichkeit mit derjenigen des grossen Florentiners hat, muss doch schon die ganz eigenartige Kopfbedeckung: ein Tierkopf, in dessen Rachen der menschliche Kopf steckt, jenen Gedanken widerraten. Hingegen wird die grosse Übereinstimmung gerade in jenem auffallenden Zuge zwischen der Michelangelo'schen Skizze und dem als Fig. 1 abgebildeten Kopfe die Abhängigkeit des einen Bildes von dem anderen sofort klarstellen. Fig. 1 nun giebt eine Durchzeichnung des Kopfes des Hades wieder, der mit der Beischrift Aita in der dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehörigen etruskischen Grabkammer dell' Orco in Corneto[1]) neben seiner Gemahlin Persephone in der Unterwelt thront, als Beherrscher der Büsser sowohl als der Seligen. Zwei Abweichungen entgehen allerdings nicht: erstens gleicht der Tierkopf in Fig. 2 mehr einem Eber, wogegen man in Fig. 1 mit Recht einen Hundskopf erkannt hat; und zweitens scheint das Ohr bei letzterem anders zu sitzen als bei ersterem. Indessen ist auch der Hundskopf in Fig. 1 nicht von zweifelloser Deutlichkeit und wird erst durch andere Erwägungen bestätigt. Das Ohr sodann in Fig. 1 ist, wie man sieht, an einer stark zerstörten Stelle vielleicht nicht ganz richtig von dem Kopisten wiedergegeben.

Es giebt nun aber auch noch ein zweites naheverwandtes, möglicherweise von demselben Maler ausgeführtes Gemälde einer Grabkammer bei Orvieto, welches, jetzt



Fig. 1. Grabgemälde von Corneto (Kopf des Hades).

1) In dem Michael-Angelus Etruscus überschriebenen 12. Kapitel von L. v. Scheffler's Michelangelo, worauf E. Steinmann mich aufmerksam macht, ist davon nicht die Rede.

1) Herausgegeben in den Monumenti ined. dell' Instituto IX Taf. VIII, mit Annali 1870.

fast zerstört, bei seiner Entdeckung im Jahre 1863 namentlich die Köpfe der hier rechtshin sitzenden Unterweltsherrscher sehr gut erkennen liess, denjenigen des Hades so, wie ihn Fig. 3 wiedergiebt.[1]) Hier hat das Ohr des Tieres wesentlich die gleiche Stelle und Lage wie bei Michelangelo, und hier wollte man — ein Beweis der Formenunbestimmtheit — in dem Tiere einen Löwen erkennen. Der Orvietaner Hadeskopf kann indessen wegen der, wie bemerkt, entgegengesetzten Richtung nicht das Vorbild sein, welches Michelangelo in seiner Skizze wiedergab.

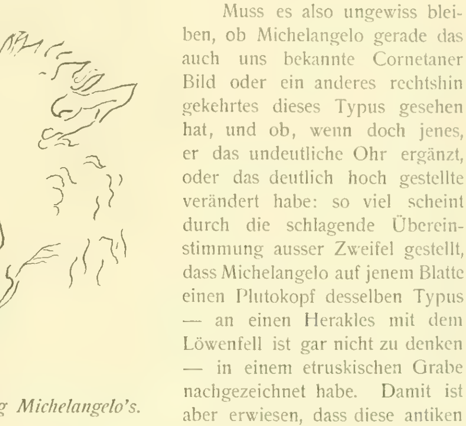




Fig. 2. Zeichnung Michelangelo's.

Es ist ja nun freilich durchaus wahrscheinlich, dass, wenn uns jetzt noch zwei Grabkammern mit solcher Darstellung der Unterweltsgötter bekannt sind, es einst noch mehr dergleichen gegeben habe; und es ist folglich nicht unmöglich, dass es ein drittes Exemplar jenes Gemäldetypus gewesen sei, aus welchem Michelangelo den Kopf Fig. 2 genommen hat.

Muss es also ungewiss bleiben, ob Michelangelo gerade das auch uns bekannte Cornetaner Bild oder ein anderes rechtshin gekehrtes dieses Typus gesehen hat, und ob, wenn doch jenes, er das undeutliche Ohr ergänzt, oder das deutlich hoch gestellte verändert habe: so viel scheint durch die schlagende Übereinstimmung ausser Zweifel gestellt, dass Michelangelo auf jenem Blatte einen Plutokopf desselben Typus — an einen Herakles mit dem Löwenfell ist gar nicht zu denken — in einem etruskischen Grabe nachgezeichnet habe. Damit ist aber erwiesen, dass diese antiken Grabkammern schon zu Michelangelo's Zeiten geöffnet und ihre Wandgemälde von den Malern studiert wurden. Dass die meisten etruskischen Grabkammern früher erbrochen, besucht, ausgeraubt sind, insbesondere sich sowohl die Cornetaner bei ihrer Aufdeckung 1869, als auch die Orvietaner 1863 solchergestalt sich darstellen, braucht kaum gesagt zu werden.

1) Nach Pitture murali a fresco scoperte in una necropoli presso Orvieto nel 1863 da Domenico Golini, illustrate dal conte Giancarlo Conestabile. Firenze 1856. Taf. XI.



Fig. 3. Grabgemälde von Orvieto (Kopf des Hades).

JÖRG BREU UND HANS KNODER

VON *ROBERT STIASSNY*

Unter dem „Urväter-Hausrat", der einen der malerischen Räume des Städtischen Museums zu Salzburg, die sogenannte Studierstube des Theophrastus Paracelsus füllt, fallen als künstlerisch wertvolle Stücke drei Glasgemälde auf, die in die Fensterwand eingelassen sind. Es sind kleine — aus einem Salzburger Bürgerhause stammende — Rundscheiben von ca. 25 cm Durchmesser, in der bekannten Grisaillemanier mit einer Schlachtscene, der Begegnung Josephs und Jakobs in Ägypten und der Geschichte des Urias bemalt. Auf dem grauen Grundton, mit dem die Glastafel gedeckt ist, sind Umrisse und Modellierung in Schwarzloth aufgetragen, die Lichter ausgeschabt, Haare, Gewandsäume und Verzierungen mit Silbergelb gehöht. Dieser einfachen Palette ist aber der zarte Farbenschmelz, der ganze koloristisch-dekorative Effekt abgewonnen, der die Erzeugnisse der süddeutschen Kabinetsmalerei in ihrer ersten Blütezeit auszeichnete und zu so vielbegehrten Gegenständen des modernen Sammeleifers gemacht hat. Ein gut Teil dieser Wirkung kommt auf Rechnung der flotten, lebensvollen Kompositionen, die den Glaskünstlern bekanntlich in der Regel von Malern „vorgerissen", „gevisieret" wurden. Dass der Visierer unserer Bilder niemand anderes als Jörg Breu von Augsburg gewesen, beweist nicht nur ihr Stilcharakter, sondern auch ein äusseres Moment. Die Scheibe mit der Schlachtscene ist nämlich im Gegensinne völlig getreu ausgeführt nach einer der achtzehn Kriegs- und Jagddarstellungen aus dem Leben Kaiser Maximilians I., die das Münchener Kupferstichkabinet in Federzeichnungen von J. Breu besitzt. Wiedergegeben ist jenes Blatt der Folge, welches, im Anschluss an eine der für die Holzschnitte des Triumphzuges Kaiser Maximilians entworfenen Miniaturen, ein Treffen aus dem Schweizerkriege vom Jahre 1499 schildert. Im XVIII. Bande des Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses hat Fr. Dörnhöffer diesen Cyklus von Zeichnungen veröffentlicht und mit einem urkundlich überlieferten Kunstauftrage des Kaisers in Verbindung gebracht. . Im Jahre 1516 bestellte Max durch seinen Schatzmeister Jakob Villinger bei dem Hofmaler Hans Knoder in Augsburg zwanzig „geschmelzte Scheiben" für sein Jagdschloss in Lermoos an der tirolisch-bayerischen Grenze (Jahrbuch I, Regest 400). Die Ansicht Dörnhöffer's, dass die Zeichnungen Breu's dem Glasmaler eine kaum zu bewältigende Aufgabe gestellt hätten und vielleicht doch für einen anderen Zweck bestimmt gewesen wären, widerlegt nun das Salzburger Bild, das offenbar ein Überrest der Lermooser Folge ist.

Aber auch die beiden anderen, in Rede stehenden Glasgemälde sind zweifellos von Knoder nach Vorlagen Breu's verfertigt. Die Scheibe, die das Wiedersehen Josephs und Jakobs darstellt, weist die alte Nummer 10 auf, ist also gleichfalls als Bruchstück eines grösseren Cyklus zu betrachten. In weitgedehnter, aus der Vogelperspektive gesehener Landschaft baut sich mit Mauern, Thürmen und Thoren ein stattliches Stadtbild auf: Die „Sat Gosen", wie ein Schrifttäfelchen meldet. Es ist der Hauptort des biblischen Grenzlandes, zu dessen Besiedelung der Pharao den Patriarchen und die Seinigen eingeladen hatte. Mit Piken, Äxten, Winkelmassen ausgerüstet, zieht die Familie und das Gesinde Jakobs ein und füllt in buntem Gewimmel den Vordergrund, wo der Erzvater den totgeglaubten Sohn — ihre Namen sind in die Kleidersäume eingeschrieben — umarmt. Anlage, Vortrag und Behandlung des Bildes, die mittelgrossen, stämmigen Gestalten in reicher Zeittracht, die charakteristischen Kinderfiguren, der landschaftliche Grund entsprechen durchaus der Zeichenweise Breu's. Diese verleugnet auch die dritte Scheibe nicht, die zwei Episoden aus der Geschichte des Urias vorführt: seine Nachtwache vor der königlichen Wohnung und die Rücksendung in das Feldlager durch König David. Auch hier bewährt der Künstler sein Erzählertalent und in den zierlichen Rüstungen wie in der Renaissance-Ornamentik des Palastes seine echt Augsburgische Schmuck- und Kostümfreude.

Breu scheint das Visieren von Fenstergemälden, die Anfertigung von Glaspatronen als Specialität betrieben zu haben, da neuerdings in verschiedenen Sammlungen derartige Blätter, die gemeiniglich unter den stolzeren Namen Burgkmair und Amberger gingen, ihm zurückgegeben werden konnten. Die Wertschätzung, deren sich seine Kompositionen erfreuten, beweist aber auch das häufige Vorkommen alter Kopien. Zu den von Dörnhöffer erwähnten Beispielen sei eine wahrscheinlich eigenhändige Wiederholung der Neapolitanischen Schlacht aus der Münchener Folge hinzugefügt, die sich 1893 bei Gutekunst in Stuttgart befand.

Wie für die Glasmalerei hat Breu auch für den Holzschnitt mehr gezeichnet als man bisher angenommen hat und eine Umschau in der Augsburger Bücherillustration wird noch manchen Nachtrag zu seinem Werke liefern. Hier berührt er sich nicht nur mit Burgkmair, sondern auch mit Leonhard Beckh zuweilen so nahe, dass, namentlich in schlecht geschnittenen Blättern, Verwechselungen nicht ausgeschlossen sind. Sicher auf seine Hand aber geht ein Madonnenbildchen zurück, das von dem auf der Augsburger Bibliothek noch vorhandenen Holzstocke, in dem Hefte: „Augsburger Formschneider-Arbeiten aus dem 15. und 16. Jahrhunderte" (Augsburg, Reitmayr, 1829) und in G. F. Metzger's Monographie: „Augsburgs älteste Druckdenkmale" (Ebd. 1840) abgedruckt ist. — Es erübrigt zu bemerken, dass es sich im Obigen stets um J. Breu den Vater handelt, dessen künstlerische Persönlichkeit ich in der „Zeitschr. f. christl. Kunst", VI, Sp. 289ff. und VII, Sp. 101ff. zu rekonstruieren versucht habe; der jüngere Breu, dem H. A. Schmid in der „Zeitschr. f. bild. Kunst", N. F. IV, 21ff. sämtliche, nach 1520 entstandenen Arbeiten des alten zuweisen wollte, ist heute allgemein als unbedeutender Epigone erkannt.

Der kunstgeschichtlichen Verschollenheit, aus der Breu seit kurzem hervorgetreten, verdiente auch der andere Meister entrissen zu werden, den uns die Salzburger Scheiben näher bringen: Hans Knoder. Als Glasmaler gehört ihm nach den vorliegenden Proben ein Platz neben den besten Vertretern des Kunstzweiges in der Deutsch-Renaissance, den Schweizer Kabinetsmalern. Doch hat er nicht bloss in dieser Technik und an der Ausführung der Entwürfe anderer gearbeitet. Schon der Titel eines Hofmalers, unter dem er in den Jahren 1508—1522 in Augsburg erscheint, lässt auf eine vielseitigere Thätigkeit schliessen. Im Auftrage des Kaisers fertigt er 1508 die im Wiener Hofmuseum noch erhaltene Aquarellkopie nach dem Grabsteine König Rudolfs im Dome zu Speier. Aus der von Herberger herausgegebenen Korrespondenz Peutinger's mit Maximilian erfahren wir von seiner Beteiligung an dem rätselhaften Bildwerke der „zottenden mändl", vermutlich einer Holzschnittreihe zur Habsburgischen Genealogie. Zwei leider nicht mehr nachweisbare Tafelbilder von 1510 und 1513 und eine Erlanger Zeichnung von 1517 — denen sich ein drittes, stilverwandtes Gemälde anschliesst — tragen das Monogramm KH, das Nagler (Monogrammisten, III, 1152) mit grosser Wahrscheinlichkeit auf unseren Künstler deutet. In Augsburg heiratete er die Schwester des bekannten Malers Gumpolt Giltlinger, für den er einmal die Verwendung des Kaisers beim Rate der Stadt erwirkt. An Knoder's Beziehungen zu Max erinnert nun eine Rundscheibe mit dem offenbar von ihm gemalten Porträt des Kaisers, die gleichfalls in der „Studierstube" des Salzburger Museums hängt. Sie reproduziert ein nach Maximilians Tod durch Flugblätter vielverbreitetes Brustbild des gealterten Herrschers, das ihn, in Profilansicht, mit Barett und Schaube, die Ordenskette des goldenen Vliesses über dem Pelzkragen, darstellt (D. 19 cm). Eine um den Rand laufende Legende lautet: Imp. Caes. Pivvs. Maximilianvs. P. F. Avg. Auch hier an einen Entwurf Breu's zu denken, fehlt der Anlass, obwohl der Künstler auf seinem Vorhöllenbilde in St. Anna zu Augsburg unter den erlösten Altvätern den Porträtkopf des populären Fürsten in ganz ähnlicher Auffassung angebracht hat.

War Knoder oder Knoderer, wie er sich selbst einmal geschrieben, ein Landsmann Breu's, ein Augsburger? Weil er nach Aufgabe seines Zunftrechtes in Augsburg 1522 nach Pforzheim gezogen, vermutete Dörnhöffer in dieser Stadt seine Heimat. Sein Geschlechtsname klingt jedoch gar nicht alamannisch, weit eher tirolisch. Zwischen Augsburg und Tirol bestanden alte Wechselbeziehungen, gefördert einerseits durch die lebhafte Frequenz der grossen Handelsstrasse, welche von Augsburg über Tirol nach Italien führte, anderseits durch die mehrhundertjährige gemeinsame Verwaltung der Grafschaft und der schwäbischen Vorlande des Hauses Österreich. Tiroler Künstler und Werkleute liessen sich gerne in der Reichsstadt nieder, aus der umgekehrt die Tiroler Landesherren, Erzherzog Sigmund, die Kaiser Maximilian I. und Ferdinand I. häufig Maler, Bildhauer und Plattner an den Innsbrucker Hof beriefen. Auch Augsburger „Glasmacher" wurden — neben den einheimischen, deren es bei dem starken kirchlichen Bedarf des Landes schon im 15. Jahrhunderte gab — von ihnen beschäftigt, und mit Unterstützung der Tiroler Regierung erbaut der Glasschmelzer Wolfgang Vitl aus Augsburg 1534 eine eigene Glashütte in Hall bei Innsbruck (Schönherr, Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde Tirols, III, 1—22). So lag es Knoder nahe, seine künstlerische Ausbildung in Augsburg zu suchen und hier, wo das

Handwerk seinen Mann jedenfalls besser nährte als daheim, sich sesshaft zu machen. Hatten sich doch beispielsweise Stephan Godl und Hans Lendenstreich, die nachmals am Grabdenkmale Kaiser Maximilians thätigen Tiroler Bildgiesser, in Nürnberg und München etabliert. Als auswärts geschultem Landeskinde mochte es Knoder nicht schwer gefallen sein, die kaiserliche Gunst zu gewinnen. Dass er auch sonst Aufträge aus der Heimat empfing, beweist das Votivbild der Tiroler Patrizierfamilie Jöchl, ehemals in der Vintler-schen Sammlung zu Bruneck, das ihm bei Nagler zugeschrieben wird; in einer anderen österreichischen Alpenstadt, in Klagenfurt, befand sich eines der beiden monogrammierten Tafelbilder, die ihm derselbe Autor zuspricht. Die an sich untergeordnete Frage nach der Herkunft Knoder's verdient Beachtung angesichts des starken Tiroler Einschlages, der durch die ganze Maximilianeische Hofkunst und damit durch die süddeutsche Renaissance überhaupt geht. Und jeder neue Nachweis eines persönlichen Zusammenhanges zwischen den künstlerischen Kräften der oberdeutschen Reichsstädte und dem Berglande trägt bei zur Aufklärung dieser interessanten, noch so gut wie gar nicht gewürdigten kunstgeschichtlichen Erscheinung.

BÜCHERSCHAU

Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter von *Max Gg. Zimmermann.* Leipzig, Verlag von A. G. Liebeskind, 1897. gr. 4⁰. 208 Seiten.

Die frühromanische Plastik Italiens ist lange Zeit nur im Hinblick auf die Kunst der Pisani gewürdigt worden. Die staunenswerte Kraft, mit der die letztere einsetzt, zog auch die Forschung in ihren Bann, und deren Hauptarbeit koncentrierte sich zuerst auf die der Zeit der Pisani vorangehenden Kanzeln Toskanas. Allein schon viele Jahrzehnte zuvor hatte ein Italiener, Cordero, den der frühmittelalterlichen Skulptur seines Landes gewidmeten Studien noch ein anderes Thema gestellt: die „Kunst der Langobarden", und etwa seit einem Jahrzehnt ist auch dieses wieder in den Vordergrund gerückt, ja zu einem besonders gepflegten internationalen Arbeitsgebiet geworden. Es sei nur an die Forschungen von Cattaneo, Baldoria, Paul Clemen, Stückelberg und neuerdings von Fontana erinnert. Die Studien über die Anfänge der toskanischen Plastik erhielten durch Schmarsow's Buch „S. Martin von Lucca" mannigfache neue Anregungen, bei denen Ausblicke auf zeitlich nahe Denkmäler Oberitaliens, besonders in Verona und Parma, unabweisbar waren, und die grundlegenden Erörterung des Baptisteriums in Parma seitens Michele Lopez von 1864 wurden durch einen Aufsatz Toschi's von 1888 zu einer Biographie des Hauptmeisters Benedetto Antelami ergänzt. Damit ist das Arbeitsgebiet gekennzeichnet, dem das vorliegende Buch *Max Georg Zimmermann's* angehört. Mit allen obengenannten Forschungen hat es sachliche oder methodologische Berührungspunkte. Natürlich ist es aus Einzelstudien entstanden, und das spürt man sowohl an seiner Disposition, wie an der Darstellungsweise. Darin liegt keineswegs etwa ein Tadel: beruht doch vielmehr ein Hauptwert aller Arbeiten dieser Art letzthin auf der Exaktheit, gleichsam auf der Sauberkeit, der Specialstudien. Man darf fordern, dass die letzteren in jedem Einzelfalle ganz auf der Höhe ihres Themas stehen und die Ergebnisse der Lokalforschung beherrschen, aber dieses Postulat ist heute für den Fremden in Italien schon nicht mehr ganz leicht zu erfüllen. Um so mehr ist Zimmermann's Arbeit bereits unter diesem Gesichtspunkte anzuerkennen. Nur für das erste „Die Plastik langobardischen Geschmacks" betitelte Kapitel trifft dieses Lob nicht ganz zu. Da vermisst man die Berücksichtigung der einschlägigen Litteratur in ihrem internationalen Umfang, wie dies vor allem Paul Clemen's Studien über die „Merovingische und karolingische Plastik" angebahnt haben. Aber dieses Kapitel gilt nur als Einleitung, und ferner geht der Wert von Zimmermann's Buch über ein Mosaik sauberer Einzelstudien überhaupt wesentlich hinaus. Ein leitender Grundgedanke durchzieht das Ganze: das Wirken germanischen Kunstgeistes in Italien zu verfolgen. In gleichem Umfang und mit gleicher Sicherheit, wie hier, ist das bisher noch nicht geschehen, und neben diesem Verdienst treten selbst die glücklichen Einzelergebnisse zurück. So beispielsweise die nach Ansicht des Referenten zweifellos richtige Datierung der Reliefs am Ciborium über dem Hochaltar in S. Ambrogio zu Mailand, die Zimmermann aus der Hypothese gewinnt, das Ciborium sei nach dem Einsturz der Chorkuppel 1196 erneut worden, und ferner auch die stilkritisch jedenfalls nicht ganz unberechtigte Schlussfolgerung, auch der Bildschmuck des Altares selbst sei zum Teil erst nach 1196 zum Ersatz älterer zerstörter Reliefs gearbeitet und dabei habe man eine grössere Anzahl von Emailplättchen des alten Angilbertus-Altares verwendet. Dass das Tympanon des Hauptaltares am Dom zu Monza nicht etwa in die Zeit der Königin Theudelinde, sondern in das dreizehnte Jahrhundert gehört, musste sich bei jeder genaueren Prüfung schon längst zeigen. —

Das sicherste Ergebnis des Buches für die Entwicklung der italienischen Plastik ist zugleich ein auf Grund der Stilkritik erzielter Beitrag zur Künstlergeschichte. Drei greifbare Persönlichkeiten stehen da im Vordergrund: ***Wilhelm von Modena***, ***Nicolaus von Ferrara*** und ***Benedetto Antelami.*** Längst war die Forschung auf sie geführt worden, aber Zimmermann ist der erste, der ihr Schaffen vollgültig

im Sinne pragmatischer Kunstbetrachtung würdigt. Dabei offenbart sich eine fesselnde Entwicklung. Meister *Wilhelm* repräsentiert die fast ganz selbständige, naive Gestaltungskraft einer inhaltsfrohen Kunst. Drastische Deutlichkeit ist sein Hauptmittel, die rein formale Seite aber bleibt — im Gegensatz zu gleichzeitigen Bildhauern Toskanas, wie Gruamons — noch dürftig. *Nicolaus*, der Schöpfer des Portalbaues am Dom von Ferrara, bringt den gedankenreichen Inhalt mit der Form bereits besser in Einklang, freilich auf Kosten der Originalität, denn bei ihm sind die gelegentlichen Einwirkungen antiker, altchristlicher und byzantinischer Muster unverkennbar. Sein Formensinn äussert sich unter stärkerer architektonischer Zucht, doch auch bei ihm findet sich noch Archaisches neben der Reife. Weitaus am höchsten steht *Benedetto Antelami* von Parma, geistig Meister Wilhelm näher verwandt, als Nicolaus, mehr Plastiker als Architekt, von individueller Kraft: die erste grosse Persönlichkeit der italienischen Kunstgeschichte, ein Jahrhundert vor Niccolo Pisano! — Diese allgemeinen Umrisse der drei Hauptmeister werden kaum noch wesentliche Änderungen erfahren, wohl aber dürfte der kunstgeschichtliche und kulturelle Hintergrund, von dem sie sich abheben, später an Deutlichkeit noch gewinnen, und zweifellos innerhalb der von Zimmermann gewiesenen Richtung. Ein germanisches Element sieht er in allen drei Meistern: am stärksten bei Wilhelm von Modena, zwischen dessen Kunstweise und der der karolingisch-ottonischen Zeit, speciell der sächsischen Skulptur des 11. Jahrhunderts (Hildesheimer Domthüren) er eine „geistige Verwandtschaft" betont. Bei Nicolaus tritt der südländische Formensinn stärker hervor; bei Antelami will Zimmermann wenigstens einen äusserlichen Zusammenhang mit der französischen Plastik, besonders mit der Provence (St. Trophime in Arles) erkennen und möchte glauben, „er habe einen grossen Teil Frankreichs durchwandert". Greifbarer ist jedenfalls die Verbindung dieser Kunstblüte mit den Anfängen der bürgerlichen Freiheit in den oberitalienischen Städten, nach deren endgültiger Sicherung durch die Schlacht bei Legnano. — Diese Bemerkungen über einzelne Hauptkapitel des Buches mögen hier genügen. Eine genauere Inhaltsangabe ist an dieser Stelle um so weniger geboten, als der Verfasser seine Ergebnisse bereits selbst in den ersten Teil seiner in Verbindung mit H. Knackfuss herausgegebenen „Allgemeinen Kunstgeschichte" verarbeitet hat. Dass er dies mit gutem Recht that, ist gewiss der beste Lohn für seine Arbeit! — Das Buch ist von der Verlagshandlung offenbar mit Liebe ausgestattet worden, dennoch ist das hier gewählte grosse, leider jetzt mehr und mehr üblich gewordene Quartformat doch gar zu unhandlich und hier ausserdem unnötig, denn die Abbildungen lassen an Schärfe manches zu wünschen übrig. *ALFRED G. MEYER.*

Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau. 68 Lichtdrucktafeln nach Aufnahmen von Carl Günther, mit begleitendem Text von *Fritz Geiges*. Herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg 1896.

Seit lange harrte das Freiburger Münster auf eine würdige Publikation. Der Münsterbauverein hat sich das Verdienst erworben, eine solche zu veranstalten. Nicht in dem Sinne freilich einer für den Architekten und Kunsthistoriker bestimmten Veröffentlichung von architektonischen Aufnahmen — nur ein die verschiedenen Bauperioden kennzeichnender Grundriss ist gegeben — oder gewissenhaften Reproduktion aller künstlerischen Details, sondern in einer dem Interesse weiterer Kreise entgegenkommenden Form. Diese ergab sich aus der gewählten Art der Reproduktion: dem Lichtdrucke von selbst. Da die Auswahl der Aufnahmen aber alles Bedeutsame der Kirche in Architektur, Plastik und Malerei umschliesst, ist auch dem Studierenden hier ein wichtiges Material in bequemer und übersichtlicher Art zur Verfügung gestellt, und zur allgemeinen Kenntnis eines der herrlichsten Monumente mittelalterlicher Kunst wird eine solche Publikation mehr beitragen, als eine streng wissenschaftliche. Dreiundzwanzig Tafeln bringen Ansichten vom Äusseren, zehn vom Inneren, dreizehn sind der Vorhalle und ihrem Skulpturenschmuck gewidmet, und die übrigen zeigen uns einzelne Kunstwerke, nämlich: die Kanzel, die Heiliggrabkapelle, den St. Annaschrein, den Dreikönigaltar, den Hochaltar mit Einzelaufnahmen der Baldung'schen Gemälde, den Locherer Altarschrein, das romanische Kruzifix in der Böcklinskapelle, den Altar der Universitätskapelle mit Holbein's Gemälden, Baldung's Altar in der Kaiserkapelle, die Glasgemälde in der Alexanderkapelle, den Taufstein, das Grabdenkmal des Generals von Rodt und den erzbischöflichen Thron. Wünschenswert wäre eine Wiedergabe auch der anderen bedeutenden Glasgemälde gewesen. Der Text giebt eine kurz zusammenfassende, allgemein gehaltene Skizze der Geschichte des Münsters und seiner Ausschmückung. Noch vor dem Erscheinen dieses Werkes hat auch die wissenschaftliche Forschung neuerdings, nachdem schon Adler in seiner bekannten, Erwin von Steinbach zum Schöpfer des Turmes machenden Abhandlung dem Bau eine feinsinnige Betrachtung zu teil hatte werden lassen, sich dem Münster zugewendet. *Karl Schaefer* erwarb sich das Verdienst, in seiner Schrift über *„Die älteste Bauperiode des Münsters zu Freiburg im Breisgau"* (Freiburg 1894) den Plan des älteren romanischen Baues zu rekonstruieren und dessen Beziehungen zur oberrheinischen Kunst, namentlich zu Basel, nachzuweisen, und erweiterte unsere Kenntnisse auch von der Freiburger Renaissance. Der Verfasser des Textes unserer Publikation, *Fritz Geiges*, gab in seinen *„Studien zur Baugeschichte des Münsters"* (aus der Zeitschrift „Schau-ins-Land", Freiburg 1896) weitere Untersuchungen. Wurde hierdurch manches neue Positive über die Architektur gewonnen, so wird, wie hier mitgeteilt werden darf, sich der Wunsch, eine eingehende stilkritische Prüfung und Würdigung der in ihrer Art einzigen Skulpturen der Vorhalle zu erhalten, in allernächster Zeit verwirklichen. Die wichtige Frage, woher der Stil derselben stammt, verlangt im Zusammenhang mit den in den letzten Jahren so eifrig betriebenen Untersuchungen über die frühmittelalterliche deutsche Plastik und ihre Beziehungen zur französischen Kunst dringend die Beantwortung, vielleicht wird es dann auch gelingen, den geistigen Zusammenhang der Statuen in der Vorhalle, welchen aufzufinden man fast verzweifeln wollte, nachzuweisen. Möglich erscheint mir dies allerdings nur, wenn man den kühnen Entschluss fasste, anzunehmen, dass nicht alle Figuren mehr an ihrem ehemaligen Standort sich befinden, sondern einzelne umgestellt worden sind, sowie dass einige vorgenommene Ergänzungen irrtümliche Deutung hervorgerufen haben. — Für alle diese Nachforschungen bietet unsere Publikation Anregung und Erleichterung dar. Vor allem aber darf man hoffen, dass sie in weiten Kreisen die Teilnahme an einem der edelsten Denkmale deutschen Geistes belebe und verinnerliche.

H. THODE.

Joseph Zemp, *Die schweizerischen Bilderchroniken und ihre Architekturdarstellungen.* Mit 136 Abbildungen. Herausgegeben durch die Stiftung von Schnyder von Wartensee. Zürich 1897. XVIII und 368 S. Preis 10 M.

Der Verfasser beginnt mit der Bemerkung, dass der Kunstwert der schweizerischen Bilderchroniken weit zurückträte gegenüber der Fülle kulturgeschichtlichen Inhalts, die uns mit jedem Bilde neue Seiten alten schweizer Lebens offenbare. Den schriftlichen Quellen der Kulturgeschichte treten diese bildlichen ebenbürtig an die Seite. So ist denn sein Buch in erster Linie von Bedeutung für die Kulturgeschichte. Die behandelten Chroniken, welche von Bern ihren Ausgangspunkt nehmen und das 15. und 16. Jahrhundert umfassen, sind entweder illustrierte Handschriften oder gedruckte Bücher mit Holzschnitten und Kupferstichen. Ausserdem werden aber auch graphische Einzelblätter, zumeist Schlachtenbilder, und einige Bücher legendarischen Inhaltes in den Kreis der Betrachtung gezogen. Manche der Bilder sind unmittelbar nach den dargestellten Ereignissen entstanden und können daher den Anspruch auf grosse geschichtliche Treue machen. Im ersten Teil werden als Einleitung einige Weltchroniken behandelt und dann die einzelnen schweizer Chroniken und Einzelblätter eingehend nach Inhalt und Form besprochen. Die übrigen drei Teile sind dem Hauptthema, den Architekturdarstellungen bis auf Merian's Topographie gewidmet. Der Verfasser unterscheidet zwischen Abbildungen bestimmter Bauten und Zeichnungen aus freier Phantasie, zwischen selbständigen Bildern und Darstellungen ohne eigene Bedeutung, er verfolgt die Entwicklung des formalen Darstellungsvermögens, das Auftreten von Abbildungen nach der Natur bis auf die Ausbildung des selbständigen Architekturbildes. Nach dieser Vorbereitung giebt er ein sehr sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis der authentischen Architekturbilder in den schweizerischen Chroniken, wobei er nur das aufgenommen hat, was selbst vor der strengsten Kritik standhielt. Der letzte Teil fasst die Studien systematisch zusammen und giebt Beiträge zur Geschichte der schweizerischen Architektur vom letzten Viertel des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Dabei konnten auch die nicht nach der Wirklichkeit aufgenommenen, sondern nur aus der Phantasie geschöpften Bilder verwertet werden, da ja auch sie auf die herrschenden Baugewohnheiten zurückgehen. Für die monumentale Baukunst ist dabei nur wenig herausgekommen. Dagegen erhalten wir ein höchst anschauliches Bild von der Kriegsbaukunst jener Zeit, vom Burgenbau, von dem Befestigungssystem für Stadt und Burg, von den baulichen Hilfsmitteln zu Belagerungen, von den Landwehren zur Sicherung der Dörfer. Aber wir werden auch belehrt über die Gestaltung der Dorfkirchen und ländlichen Kapellen, über die städtischen Häuser nach Aussen- und Innenausstattung, über Stein- und Holzhäuser in der Stadt und auf dem Lande. Eine Nachlese beschreibt Brücken, Brunnen, Schiffe u. s. w., zuletzt Folterwerkzeuge. Aus dieser Inhaltsangabe erhellt schon von selbst, von wie grosser Wichtigkeit das gewissenhaft gearbeitete Buch für die Kulturgeschichte ist. Aber auch künstlerisch sind die vorgeführten Werke nicht uninteressant, indem diese unmittelbar nach dem Leben aufgenommenen Umrisszeichnungen, die oft ansprechend koloriert sind, eine Frische der Beobachtung und eine Volkstümlichkeit der Darstellung zeigen, welche sich in den so viel mühsamer hergestellten gleichzeitigen Miniaturen und Gemälden nicht findet. *M. G. Z.*

KUNSTBEILAGEN

Die beiden diesem letzten Hefte des Jahrganges beiliegenden Kunstblätter gehören zu der grossen Zahl der Arbeiten, welche seiner Zeit für den von unserer Zeitschrift ausgeschriebenen Wettbewerb um originale Werke graphischer Kunst eingesendet wurden. Sowohl die ausgezeichnete, lebensvolle Lithographie „Unterbrochene Andacht“ von *O. Rasch* in Weimar, als *F. R. Weiss*' in Karlsruhe ursprüngliches und kräftiges Talent verratende Radierung mit der Ansicht einer Stadt — unter dem Kennwort „Erlebnisse“ vom Künstler eingeliefert — wurden von der am 5. April zur Entscheidung in der Preisfrage zusammengetretenen Jury zum Ankauf empfohlen, ebenso auch die fein empfundene Radierung eines Mädchenkopfes, die das zehnte Heft bereits brachte. Der Schöpfer der letzteren ist der Münchener *Heinrich Wolff*, dessen prächtiges Schabkunstblatt mit einem männlichen Studienkopfe, wie wir in Nr. 21 der Kunstchronik schon einmal mitgeteilt haben, in dem Wettbewerb den zweiten Preis davontrug. In den ersten Nummern des neuen Jahrganges sollen die von der Jury mit den drei ersten Preisen bedachten Blätter veröffentlicht werden. Es sind dies: ein männliches Porträt von *Marie Stein* in Paris radiert, *H. Wolff's* soeben erwähntes Schabkunstblatt, sowie *Otto Gampert's* in München Vernis-mou-Blatt, eine Landschaft darstellend. Der Druck dieser drei Blätter, der mit besonderer Sorgfalt vorgenommen wird, bietet zum Teil grosse Schwierigkeiten und erfordert deshalb geraumere Zeit.

Herausgeber und verantwortliche Redaktion: Dr. *R. Graul* und Dr. *U. Thieme* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.







KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Neunter Jahrgang



LEIPZIG
VERLAG VON SEEMANN & Co.
1898.

Kunstchronik.

Neue Folge.

Inhalt des neunten Jahrgangs.

Spalte

Grössere Artikel.

Bücherschau.[1])

1) Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Seitenzahl der „Zeitschrift für bildende Kunst“.

Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalien.

Wettbewerbe und Preisverteilungen.

Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine, Gesellschaften und Versammlungen.

Ausgrabungen und Funde.

Vermischtes.

Vom Kunstmarkt. A.[1])

Vom Kunstmarkt. B.

1) Die Auktionsergebnisse sind unter der Rubrik Kunstmarkt B zusammengefasst.

Berichtigungen.

Abbildungen.



KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT

VON

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 1. 14. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser den beiden obengenannten Herausgebern auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. - Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BELGISCHE KUNST AUF DER WELTAUSSTELLUNG ZU BRÜSSEL.

Mit der internationalen Industrie-Ausstellung zu Brüssel war man bedacht, eine Abteilung für Kunst zu verbinden. Aber schon wenn man den äusseren Umfang in Rechnung stellt, nimmt man wahr, dass er hinter der vorjährigen internationalen Kunstausstellung in Berlin sehr erheblich zurückbleibt; die Ausstellung zählt sogar nicht einmal so viel Nummern als der diesjährige Pariser Salon. Immerhin ist die an sich ansehnliche Anzahl von 2223 Kunstwerken zusammengekommen; davon entfallen 788 auf Belgien, 787 auf Frankreich, 205 auf England, 225 auf die Niederlande, 92 auf Italien und 105 auf die internationale Sektion.

Man könnte sich nun wohl mit einer solchen Serie von Nummern zufrieden geben, wenn dem nur der intellektuelle Wert entspräche. Doch dem ist im allgemeinen leider nicht so, und wir begnügen uns deshalb mit einer Charakteristik der belgischen Kunst, so weit die Ausstellung das Material dazu bietet.

Wer die Bewegungen auf dem internationalen Kunstmarkt verfolgt hat, weiss, dass die belgischen Künstler sich eine achtunggebietende Stellung auf ihm erworben haben. Ihr Ruf ist vollends unbestreitbar, seitdem sie in letzter Zeit auf den Ausstellungen in Berlin (1896), in Dresden, in München, in Venedig, in Paris beneidenswerte Lorbeeren errungen haben. Was Wunder, wenn man nach Brüssel in der Annahme geht, hier den Gipfel der belgischen Kunst zu sehen. Doch welche Enttäuschung bietet sich dem Besucher! Statt des Niederschlags der höchsten künstlerischen Bestrebungen sehen wir mit wenigen Ausnahmen nur landläufige Durchschnittsware; aber zu deren Ruhme sei es gesagt: Wir befinden uns auf einer Ausstellung des menschlich Erkennbaren. Nichts oder wenig aus dem Reiche des Symbolismus. Nicht, dass es keine symbolistischen Maler mehr gäbe, die jüngere belgische Schule ist vielmehr eine wahre Brutstätte solcher. Aber eine weise Jury, die deshalb viel angefeindet worden ist, hat die Entarteten des Malergeschlechts fürsorglich fern gehalten, während sie nicht umhin konnte, und dies spricht in gewissem Sinne für ihre Unparteilichkeit, dem gemässigten Impressionismus das Thor zu öffnen. Ganz in unserem Sinne. So ist denn wenigstens hierdurch verhindert worden, dass stümperhafte Leistungen Aufnahme gefunden haben, aber über eine gute Mittelmässigkeit ist man selten hinausgekommen. Eine Ausnahme machen vor allem die Bildhauer, die den Malern in der Beherrschung der Form weit über sind, eine Thatsache, die auch den wirklichen Verhältnissen, wie sie in dem Gesamtbild der belgischen Kunst anzutreffen sind, völlig entspricht.

Wo aber, wird man mit Recht fragen, sind nun die vielgerühmten belgischen Künstler? Auch sie sind hier meist vorhanden oder mit Werken vertreten, die nicht ihre Ruhmestitel ausmachen, diese vielmehr weilen eben zum Teil auf jenen obengenannten Ausstellungen, zum Teil haben sie andere Bestimmung gefunden, sei es als öffentliche Monumente, sei es in Staats-, Stadt- oder Privatgewahrsam. Künstlerisch am wertvollsten ist die Elfenbeinplastik auf der Kongoausstellung in Tervueren, die ich im Septemberheft der „Zeitschrift" zum Gegenstand der Betrachtung gemacht habe. Mit ihr kann die Grossplastik auf der Brüsseler Ausstellung nicht konkurriren, noch weniger aber in idealer Hin-

sicht die Ausstellung der Gemälde. Was gutes an der letzteren ist, will ich in folgendem kurz erwähnen und loben, was gelobt werden kann.

Bisweilen, wie z. B. bei der Betrachtung der Werke *Léon Abrys*, will mein Optimismus nicht stand halten. Wer kann auch die unglücklich überschnittenen Gesichter der auf dem Anschlage liegenden Soldaten dieses Künstlers ohne Widerspruch ansehen. Auch den bleichsüchtigen Gestalten in fahler Blumenumrahmung auf der „Der Garten“ betitelten Leinwand von *Alix d'Anethan* wird niemand einen Vorzug abgewinnen. Dagegen berührt „Die Symphonie des Tagesanbruchs“ von *Alphonse Asselbergs* ungemein wohlthuend. Der Maler versteht es, mit ausgezeichneter Meisterschaft die Lufttöne zu treffen; naturwahr zeigen sich die von den Strahlen der aufgehenden Sonne durchbrochenen Wolken.

Wegen des Gegenstandes nimmt uns ein Bild von *Firmin Baes* gefangen. Es ist die alte Geschichte vom verlorenen Sohn, der abgezehrt und gebeugt die Dorfstrasse entlang zieht, wo die Dorfbewohner, in ihrem Tagewerk inne haltend, ihn neugierig betrachten. Zur Seite, sehr fein vom Maler erdacht, eine auf einem Baumstamm harmlos dasitzende Kindergruppe, die den Vagabonden daran erinnert, wie auch er einmal hier friedlichen Spielen nachgegangen ist. Während Baes besonderen Nachdruck auf das Figürliche legt, bemüht sich *Théodore Baron* düstere Stimmungen widerzuspiegeln, so in dem „Ende eines Herbsttages“. Baron ist sich auch in diesem Bilde treu geblieben; vor der Sucht das Detail zu zeichnen, vergisst er den rechten Gesamtton zu treffen. Der Künstler ist jedenfalls einer der ernst zu nehmenden, aber auch absonderlichen Meister der belgischen Malerei. Es bleibt immer noch eine herzliche Freude, derartige Schöpfungen anzusehen, gegenüber dem in wahrhaftem Farbenparoxysmus gemalten Bilde *Richard Boseleers*, das „Die ersten Sonnenstrahlen“ darstellt oder besser darstellen soll.

Einer der geistreichsten jüngeren belgischen Maler ist *Emile Claus*, der uns mit seinem Grau so sehr an Baron erinnert; von den Impressionisten dieser Schule sagt er mir am meisten zu, und unstreitig ist er einer der besten Landschafter. Unablässig ist er bemüht, das Wahre in der Natur herauszuziehen. Das beweist er auch in den ausgestellten Bildern, nur passirt es ihm, dass er vor lauter Berücksichtigung der Eigenart der toten Natur die sie belebenden Figuren zu sehr vernachlässigt. Ein vortrefflicher Figurenzeichner ist jedoch *Félix Cogen*, der seiner „Witwe“ den stummen und doch beredten Ausdruck unsäglichen Schmerzes verliehen hat. Der Gegenstand ist ja landläufig genug, doch selten wird man so tief wie hier ergriffen werden. Wie hier das Leben der Menschen, so ist in der „Abendruhe“ der *Marie Collart* das Dasein der Tiere gut beobachtet; das Stieren in den Köpfen der Kühe ist vollendet dargestellt, und dass das Können der Künstlerin nicht zufällig ist, beweisen ihre übrigen Werke. Allerdings auf der Höhe von *Franz Courtens*, der Zierde der belgischen Landschafter, steht sie weder technisch noch inhaltlich, vielleicht, dass sie mehr Empfindung zeigt. Eine prächtige Schöpfung von Courtens erkennen wir in der melkenden Magd, deren ganzes Sinnen und Trachten auf ihre Thätigkeit gerichtet ist. Baumwuchs, Farbenspiel, Lichteffekt sind seine Stärke. Das Hervorbrechen des Lichts in seinem „Strahl nach dem Regen“ ist von wunderbarer Feinheit.

André Collin ist ein Armeleutemaler, ein geschickter Darsteller von Interieurs, wo das Elend zu Hause ist; er sucht und findet seine Vorbilder in den Ardennen. So zeichnet er eine alte, runzlige Frau, die in der Abendstunde vor ihrem Bett sitzt, und in einem andern Bilde alte Webersleute beim kargen Mahl. Noch bedeutender als Tendenzmaler ist *Léon Frédéric*, der jedoch mit seinem figurenreichen, fast wie ein Gekröse wirkenden Triptychon schlecht vertreten ist. In diese Reihe gehört auch *Romaan Looymans* mit seinen „beiden Waisen“, an die der Ernst des Lebens schon früh herantritt. Interessant vornehmlich wegen der Darstellung der Kinder ist ferner das „Arme Interieur“ von *Marie Marcotte*, und noch tiefer der Eindruck, den die Arbeiterfamilie *Victor van den Bossches* macht. Als Schilderer des Elends im Volke muss noch rühmend *Eugène Laermans* gedacht werden; er zeigt uns die mühselig am grossen schweren Pflug Arbeitenden, dann solche, die selbst dafür überzählig sind und den Wanderstab ergreifen müssen.

Die symbolische Malerei von *Fernand Khnopff* bewegt sich durchaus noch auf reeller Basis, namentlich zieht die Holdseligkeit in seinen Mädchengestalten an. Er ist auch ein geschickter Porträtbildner. Auch *Auguste Levêque* geht mit seinem Symbolismus nicht ins Uferlose und zeichnet vor allem sehr exakt.

Die klassicistische Tendenz ist würdig durch den einzigen *Joseph Stallaert* vertreten. In seinem „Ödipus und Antigone“ lässt er das empörte Volk mit eine Rolle spielen, auch den orientalischen Typus in der „Tochter Jephtas“ hat der Künstler vorzüglich getroffen. Den Orient bevorzugt ferner *Karel Ooms*, der in seinem „Mord in Kairo“ als hervorragender Schilderer orientalischer Hinterlist erscheint. Gut ist auch *Julian de Vriendts* „Palastwache zur Zeit der Könige Judas“.

Als das charakteristische und herrschende Element auf der Ausstellung offenbart sich jedoch nicht die Figurenmalerei, sondern die Landschaft; dies steht völlig im Einklang mit den Verhältnissen in anderen

Ländern, und die Vermutung Carl Neumanns,[1]) dass die Landschaftsmalerei vielleicht einmal als der eigentümlichste Ruhmestitel der Kunst des 19. Jahrhunderts gelten werde, scheint mir ganz berechtigt zu sein. Bei der Fülle des Stoffs muss ich natürlich davon absehen, hier ins Detail zu gehen, ich muss mich begnügen, einige hervorstechende Namen und Daten gegeben zu haben. Von bekannten Künstlern treffen wir an den Vater einer ganzen Schule *Alfred Verwée*, der sich in seinen Bildern von der Scheldemündung nicht nur als der beste Tiermaler, sondern auch als ein erster Darsteller der Luftperspektive kundgiebt. Ihres Meisters würdig zeigen sich *Frans van Leemputten* und der verstorbene *Jan Degreef*. Der Brüsseler *Henri van der Hecht* lässt uns in seiner „Feuersbrunst“ die Schrecken eines solchen Unglücks in allen seinen Phasen ahnen. Auf der Höhe seines Könnens treffen wir *Isidore Verheyden* an, der ein rechter Darsteller der wachsenden Stimmungen in den Jahreszeiten ist, selbst dort, wo er nur skizzenhaft andeutet. Über den Durchschnitt erheben sich auch *François Stroobant, Emile van Doren* mit seiner Landschaft, in der sich der Mond im Wasser goldig widerspiegelt, *Adolphe Hamesse, Franz de Beul, Alfred Elsen* und der bis ins kleinste sorgfältig zeichnende *François Lamorinière*. Als annehmbare Leistungen mögen noch genannt sein die Schöpfungen von *Victor Gilsoul, Eugène Devaux, Willem Delsaux*, die Schneelandschaft von *Lucien Franck, Louis Taverne, Edmond van der Meulen, Carolus Tremerie* aus Gent, *Alfred Verhaeren*, der im übrigen hervorragender ist, und *Henri Ottevaere*.

Die religiöse Malerei und das Andachtsbild finden in dem katholischen Belgien immer noch ihre achtunggebietenden Repräsentanten. An die Spitze möchte ich hier *André Hennebieg* setzen, der in der „Ankunft eines Märtyrers in den Katakomben“ ein geradezu klassisches Gemälde gemalt hat. Der Märtyrer hält das von Heiligenstrahlen umflossene Kruzifix hoch empor, eine ganz vortreffliche Figur. „Der Besuch im Grabe“ giebt eine ergreifende Schilderung des Schmerzes; gerade so wie *Pierre Jean van der Ouderaa* in seiner „Rückkehr vom Kalvarienberge“ dem herben Schmerz in den kummervollen Gebärden der hinabsteigenden Trauernden treffenden Ausdruck verleiht. Hierher gehört auch „Der Bethlehemische Kindermord“, ein Werk, das auf derselben Höhe steht. Beide Künstler sind auch Historienmaler von bedeutendem Talent. In diesem Betracht ist ersterer durch das grosse Werk „Die Stadtmiliz von Mons begrüsst Maria von Burgund“ (1477), aus dem Besitz der Provinzialregierung des Hennegau, vertreten, während Ouderaa die trefflich dargestellten „Galerien des Juwelenklosters (Juwelpand) während des Antwerpener Freimarktes“ (erste Hälfte des 16. Jahrh.) vorführt. Komposition und Kolorit des figurenreichen Gemäldes sind gleich anerkennenswert. Mit der Figur Christi, des Kindes, beschäftigen sich *Godfried Guffens, Jean Hodru* und *Théophile Lybaert* in durchaus zu lobenden Werken. Andere religiöse Gegenstände behandeln unter anderem *Jef Leempoels, Charles Mertens, Georges Saint-Cyr* und der auch als Porträtist bekannte *Edmond van Hove*.

Neben den bereits genannten Historienmalern behaupten einen vornehmen Platz nur noch *Léon Herbo* mit der „Prinzessin von Epinoy“ und *Gustave Vanaise* mit „Peter der Eremit predigt den Kreuzzug“, beides Werke von höchster dramatischer Kraft. Zum Verständnis des ersteren Bildes will ich hinzufügen, dass es sich um jene Prinzessin handelt, welche in Abwesenheit ihres Gatten Tournay verteidigt. Die Spanier nehmen jedoch die Stadt, erlauben aber der mutigen Frau, ihren in Flandern im Felde stehenden Gatten aufzusuchen. Der Künstler hat nun den Moment der Einschiffung verherrlicht.

Die Bildnisse bewegen sich in den altgewohnten Geleisen. Der bedeutendste Meister auf diesem Gebiete ist unstreitig *Emile Wauters*, der allerdings das Beste, was er auf diesem Gebiete besitzt, gegeben hat, die Porträts des Generals Goffinet und seiner Frau. Ausserdem fanden wir noch zehn andere Bildnisse von seiner Hand. Aus der Reihe der übrigen Porträtisten sind hervorzuheben *Frantz Charlet, Jean de la Hoese* mit dem vortrefflichen Gelehrtenkopf des Prof. W. Rommelaere, *Herman Richir* und *Fréderic Tschaggeny*, der das Stoffliche meisterhaft behandelt.

Ein im ganzen wie im einzelnen erfreulicheres Bild gewährt die belgische Plastik, wenn gleich auch hier die Ausstellung keine geschlossene Reihe von Werken giebt, auf Grund deren man sich eine vollständige Anschauung von der zeitgenössischen Bildhauerei in Belgien zurecht legen könnte. Beginnen wir mit den vier Eckpfeilern der belgischen Rundplastik.

Thomas Vinçotte hat ausser zwei lebensvollen Porträtbüsten in Marmor und einer in Elfenbein noch eine Medusenbüste und, was weit bemerkenswerter ist, eine überaus bewegungsvolle, für die Königl. Besitzungen in den Ardennen bestimmte Gruppe aufzuweisen. Ein mächtiges, mit Schwimmfüssen versehenes Ross bäumt sich auf, wird jedoch von einer Wassernixe gezähmt; besonders wird man durch den Fluss der Linien in der Silhouette gefesselt. *Constantin Meunier*, der unübertroffene Bildner von Arbeitergestalten, zeigt uns nur ein, allerdings ausgedehntes, Hochrelief, gehörig zu einem Monument der Verherrlichung der Arbeit und des Friedens, und den toten dornengekrönten Christus, beweint von der Mutter Gottes. *Charles*

1) Der Kampf um die neue Kunst. S. 105.

van der Stappen ist in den Gärten der Weltausstellung mit einem Werke von ausgezeichneter Wirkung vertreten, der genial komponirten Chimären-Fontäne. Idee und Auffassung erscheint hier durchaus neu. Wundervoll ist der Anblick in abendlicher Stimmung beim Spiel der in den schillerndsten Farben erglänzenden Wasserstrahlen. *Jef Lambeaux*, die vierte Grösse in der Reihe der belgischen Plastiker von Ruf, ist der ausgezeichnete Darsteller brutaler Kraft. So sehen wir ihn in der Gruppe zweier ringenden Gestalten, die als „Gerächt“ bezeichnet wird, und in den „Kämpfern“, einem Werke, in dem die physische Roheit treffend zum Ausdruck gelangt.

eine zierliche Gestalt als Brunnenfigur. Die Antwerpener Schule ist in diesem Sinne würdig durch *Alphonse van Beurdon* mit seinem Kupido vertreten. Eine eigentümliche Gruppe giebt *Henri Boncquet* in seinem halb liegenden, eng verschlungenen Liebespaar.

Eine ganze Reihe von Künstlern hat sich die Darstellung des menschlichen Elends, des bittern Schmerzes zum Vorwurf genommen. Es sind dies meist Schüler der schon genannten Hauptmeister. *Guillaume Charlier* legt seinen Schwerpunkt auf die Wiedergabe der anatomischen Details. Unübertrefflich ist hierin seine „Misère“, die in der Gestalt der auf dem Totenbette ausgestreckten Mutter mit den abgehärmten Zügen



Medaille zum 70. Geburtstage A. BÖCKLINS, entworfen von HANS SANDREUTER in Basel.

Dagegen ist *Victor Rousseau* der Darsteller von Personen, in denen das heitere, lebenslustige Element reizvoll zum Ausdruck gelangt; so sehen wir im Relief ein schlummerndes Liebespaar von technisch hervorragender Ausführung, sodann einen jungen Mann mit Schmetterlingen, eine kleine Bronzefigur und einen feinen und edlen Kopf der „Meditation“. Ein ausgezeichneter Bildner ist auch *Egide Rombaux*, den man in seinen „Auserwählten am Eingang zum Paradies“ als den Symbolisten der Skulptur bezeichnen kann. Die Komposition könnte ebenso gut in Malerei als wie hier in Relief ausgeführt werden. Auch *Charles Samuel* liebt es, das Holdselige, Liebenswürdige darzustellen. Eine reizvolle Schöpfung ist seine „Nymphe“,

und in der Figur der daneben knieenden Tochter verkörpert ist. Gleich stark wirkt *Pierre Braecke* mit seiner „Witwe“, welche ihre beiden mit gefalteten Händen dastehenden Kindlein schützend unter ihren Mantel nimmt. Ergreifend ist auch die Verkörperung der „Herzensangst“ von der Hand desselben Meisters, sowie eine Mutter, die ihren reumütigen Sohn wieder empfängt, ein Werk, das sich im Besitze des Königl. Museums befindet.

Die enttäuschte Hoffnung kann kaum treffender wiedergegeben werden, wie in der Figur, die *Jules Herbay* ausgestellt hat. Das gleiche gilt von der Darstellung der „Erschlaffung“ des Brüsselers *Jules Lagae*. Am furchtbarsten spricht das menschliche Elend

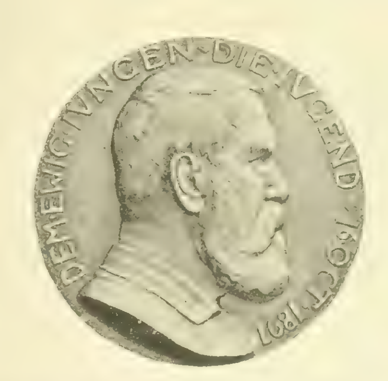
aus der „Misère“ und der „Verzweiflung“ *Antoine Springaels*, zwei Werken in Hochrelief.

Auch die Antwerpener Gruppe hat, ausser den schon citirten, bemerkenswerte Werke ausgestellt. Wir nennen nur die Namen *Jules Anthone*, *Frans* und *Edward Deckers* und *L. F. J. Dupuis.* Dass neben vielen wirklich hervorragenden Werken der Skulptur sich auch eine Fülle von künstlerisch bedeutungslosen Arbeiten auf der Ausstellung angesammelt hat, soll nicht verschwiegen werden, die Namen bleiben jedoch besser ungenannt. *PROF. DR. D. JOSEPH.*

NEKROLOGE.

Am 19. September verstarb zu Naundorf bei Schmiedeberg der Landschaftsmaler Professor *Louis Gurlitt* im Alter von 85½ Jahren. Wir werden über das Leben des ältesten deutschen Malers an anderer Stelle ausführlicher berichten.





Medaille zum 70. Geburtstage A. Böcklins, Festgabe der Münchener „Jugend“, entworfen von Hugo Kaufmann in München

Der Geschichtsmaler Professor Dr. *Otto Heyden* ist am 21. September in einer Klinik in Göttingen gestorben. Am 8. Juli 1820 in Ducherow in Pommern geboren, studirte er zuerst Theologie und widmete sich seit 1843 der Malerei. Zuerst in Berlin, dann in Paris als Schüler Cogniets. Nach mehrjährigem Aufenthalt in Italien wählte er 1854 seinen Wohnsitz in Berlin; im Juli dieses Jahres siedelte der greise Künstler nach Wiesbaden über, um sich dort der wohlverdienten Ruhe zu erfreuen, die er leider nicht lange geniessen sollte. Die Kriege 1866 und 1870 machte Heyden im Gefolge des Kronprinzen und beim Generalkommando des 5. Armeekorps mit. Sein bekanntestes Bild aus dieser Zeit ist wohl der Besuch des deutschen Kaisers bei den Verwundeten in Versailles. Eine Reise nach Ägypten zeitigte eine Reihe orientalischer Bilder. Später widmete sich Heyden der Porträtmalerei. Seine letzten grösseren Arbeiten sind „Apollo mit den Musen und Grazien“ und „Ein Abendmahl in der Berliner Dankeskirche“.

*** Der englische Maler *Sir John Gilbert*, der Präsident der Kgl. Gesellschaft der Aquarellmaler, ist am 6. Oktober in Blackheath im Alter von 80 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

Dem Docenten für Geschichte des Kunstgewerbes und der dekorativen Künste an der Königl. Technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg, Dr. phil. *A. G. Meyer*, ist das Prädikat „Professor“ verliehen worden.

*** Der Geschichtsmaler *Eduard Kaempffer* ist zum ordentlichen Lehrer der Kunst- und Kunstgewerbeschule in Breslau ernannt worden.

*** Den Lehrern an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin, Architekten *Otto Rieth* und Maler *Vital Schmitt*, ist das Prädikat „Professor“ beigelegt worden.

*** Der Maler Prof. *Ludwig Dettmann* in Charlottenburg ist zum Ehrenmitgliede der Société royale Belge des Aquarellistes ernannt worden.

WETTBEWERBE.

München. — Die Redaktion der „Dekorativen Kunst“ in München veranstaltet ein Preisausschreiben für den Entwurf zu einer transportablen elektrischen Tischlampe und setzt drei Preise in der Höhe von 100 Mark, 50 Mark und 25 Mark fest. Die Arbeiten sind bis 1. November in korrekten Zeichnungen an die genannte Redaktion in München, Kaulbachstrasse 22, einzureichen. Die näheren Bedingungen der Preisverteilung sind aus dem ersten Heft der „Dekorativen Kunst“ ersichtlich.

Berlin. — Die Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin fordert zur Bewerbung um die ihr für den 1. April 1898 für Stipendien zur Verfügung stehende Summe von 600 M. auf. Die betreffenden Anträge sind im Laufe des Monats Januar 1898 bei dem Königl. Baurat Herrn F. Schwechten, Berlin W. Lützowstrasse 68, III einzureichen. Bei der bevorstehenden Verleihung werden in erster Linie Bildhauer berücksichtigt, dann in nachstehender Reihenfolge: Maler, Kunstgewerbebeflissene, Kunstgelehrte und Architekten.

⊙ *In der zweiten Konkurrenz um das Bismarck-Denkmal für Berlin,* zu der alle in der ersten Konkurrenz mit Preisen ausgezeichneten Bewerber gegen eine Entschädigung von 5000 M. eingeladen worden waren, hat das Preisgericht beschlossen, dem Komitee die Ausführung des Entwurfs von Prof. *R. Begas* zu empfehlen.

DENKMÄLER.

*** *Mit der Ausführung des König Albert-Denkmals für Dresden* ist der Bildhauer Prof. *Max Baumbach* in Berlin beauftragt worden.

⊙ *Denkmälerchronik.* Am 26. September ist ein Denkmal des Opernkomponisten Donizetti, eine auf einem Marmorsessel sitzende Figur auf hohem Granitsockel, die den Eingebungen der Muse lauscht, in seiner Vaterstadt Bergamo enthüllt worden. Es ist ein Werk des calabrischen Bildhauers *Francesco Jerace.* — Dem Berliner Bildhauer *Wilhelm Wandschneider* ist die Ausführung des Kaiser Wilhelm-Denkmals für Neustettin übertragen worden. — Das Bismarckdenkmal für Leipzig, das am 18. Oktober im Johannapark enthüllt werden soll, ist in der Ruppschen Giesserei in München gegossen worden. Wie bekannt, ist es aus einer Improvisation zum 80. Geburtstage des Fürsten hervorgegangen. Die 3,60 m hohe Figur, die den Fürsten im Civilanzug mit dem Schlapphut in der auf einen Stock gestützten Rechten darstellt, ist ein Werk des Leipziger Bildhauers *Lehnert,* der am Sockel stehende, mit lebhafter Gebärde zum Fürsten emporstrebende Arbeiter ein Werk des Leipziger Bildhauers *Joseph Magr.* — Das von dem Berliner Bildhauer *Harro Magnussen* ausgeführte Bismarckdenkmal für Kiel wird in der zweiten Hälfte des Oktobers enthüllt werden. — Der preussische Kultusminister hat der Stadt Bromberg zur Aufstellung eines monumentalen Brunnens auf dem Weltzienplatz 75000 M. bewilligt. — Dem Franzosen Jenneval, einem Sänger des Monnaie-Theaters, der im Jahre 1830 das später zur belgischen Nationalhymne gewordene Freiheitslied, die „Brabançonne", gedichtet hat, ist auf der Place des Martyrs in Brüssel ein Denkmal errichtet worden, das am 23. September enthüllt wurde. Es ist ein Werk des Brüsseler Bildhauers *Crick* und besteht aus einem Obelisken, der mit dem Brustbild des Gefeierten und dem Relief einer Frauengestalt, die Belgien personifizirt, geschmückt ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Stettin. — Die vereinigten Kunstvereine von Lübeck, Rostock, Stralsund und Stettin veranstalten ihre Ausstellungen des nächsten Jahres in der Weise, dass in Stettin vom 25. März bis Ende April, in Lübeck vom 15. Mai bis 10. Juni, in Rostock vom 25. Juni bis 22. Juli und in Stralsund während des Monats August Ausstellungen stattfinden.

Elberfeld. — Die *Permanente Ausstellung des Museums-Vereins,* verbunden mit einer jährlichen Verlosung und Ankäufen für die städtische Galerie, ist am 15. September wieder eröffnet worden. Anmeldungen zur Beschickung sind an den Geschäftsführer, Herrn Franz Hancke-Elberfeld, zu adressiren.

Die Wereschtschagin-Ausstellung im Sächsischen Kunstverein zu Dresden zieht gegenwärtig eine Menge Besucher an. Sie ist von dem Künstler selbst mit vielem Geschick, um nicht zu sagen mit grossem Raffinement, in Scene gesetzt worden und repräsentirt sich auf den ersten Blick so günstig, dass man die sonst so frostigen Räume der Kunstausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse kaum wiedererkennt. Die Verwendung wundervoller persischer Teppiche zur Bekleidung der Wände, die Drapirung des Hintergrundes der Bilder mit dunkelrotem Sammet, die Aufstellung von Divans und Sesseln, vor allem aber das Spannen von Gazeschleiern in etwa halber Saalhöhe haben dazu beigetragen, die steife Pracht der Kunstvereinsräume in die Behaglichkeit eleganter Salons umzuwandeln, deren Intimität den Beschauer sofort günstig beeinflusst. Leider entspricht der Inhalt der Ausstellung nur zum Teil dem prächtigen äusseren Gewande. Während Wereschtschagin, als er vor nunmehr fünfzehn Jahren in Dresden auftauchte, durch seine drastischen Schilderungen der Greuel der letzten russisch-türkischen Kriege am lebhaftesten zu interessiren wusste, hat er diesmal offenbar den Hauptnachdruck auf die Vorführung seiner Darstellungen von Scenen aus dem Feldzug Napoleons I. nach Russland im Jahre 1812 gelegt. Wie aus dem von ihm selbst verfassten Führer durch die Ausstellung hervorgeht, besitzt Wereschtschagin eine eigentümliche Sympathie für den grossen Feldherrn und Staatsmann, mit dessen Leben und Thaten er sich eifrig beschäftigt hat. Er hat sich daher die Aufgabe gestellt, die Früchte seiner geschichtlichen Studien im Bilde wiederzugeben, aber er will Napoleon nicht wie die Legende als Genie und Halbgott, der ausserhalb der Ortsverhältnisse, des Klimas und der Gesetze des menschlichen Lebens steht, aufgefasst wissen, sondern legt das Hauptgewicht darauf, den Menschen Bonaparte darzustellen. Da aber eine tiefere psychologische Analyse nicht seine starke Seite ist, bleibt er an Äusserlichkeiten haften, indem er sich z. B. viel darauf zu gute thut, dass er den Feldherrn nicht wie andere stets nur im grauen Mantel oder im offenen, kurzen Halbpelz, im Dreimaster und dünnen Stiefeln erscheinen lässt, sondern ihn in einen langen Zobelpelz einhüllt und ihn in einer Pelzmütze mit Ohrenklappen und mit warmen Stiefeln versehen malt. Trotz dieser realistischen Genauigkeit, die stark an die Meininger erinnert, vermag er uns nur in einigen dieser Bilder stärker zu fesseln. Das liegt vor allem daran, dass die Situationen, in denen er uns seinen Helden vorführt, vielfach nicht recht klar sind, und dass man sich aus den langatmigen Abhandlungen, die der Führer für jedes Bild des Cyklus enthält, Rats erholen muss, was das betreffende Gemälde eigentlich darstellen soll. Aber auch in denjenigen Fällen, wo die Absicht des Malers sofort klar ist, finden wir uns enttäuscht, da sich die technische Ausführung der Napoleonsbilder nicht entfernt mit derjenigen messen kann, die wir früher an denen aus dem russisch-türkischen Krieg bewundern mussten. Wie war auf ihnen z. B. der Schnee gemalt und wie hart, als ob er aus Wolle wäre, erscheint er unter anderem auf dem grossen Gemälde, das uns Napoleon auf der Flucht zeigt. Dazu kommt eine unangenehme Buntheit in der Behandlung der Gewänder und eine Oberflächlichkeit in der Durchführung des landschaftlichen Hintergrundes, in der Wereschtschagin früher Meister war. Kurzum man gewinnt den Eindruck, als ob dem Künstler, der bisher gewohnt war, direkt nach dem Leben zu schaffen und der Wirklichkeit scharf auf den Leib zu rücken, durch den Umweg der Reflexion ein guter Teil seiner früheren Frische und Kraft verloren gegangen wäre; denn seine Napoleonsbilder haben fast alle etwas Mühsames und Gequältes. Anders steht es um die Bilder desjenigen Saales, in denen Wereschtschagin Ansichten aus seiner russischen Heimat oder Erinnerungen an Personen, mit denen er daheim oder auf seinen Reisen zusammengetroffen ist, zusammengestellt hat. Hier kommt, wenn wir so sagen dürfen, die Kralle des Löwen wieder zum Vorschein, und wenn man auch in diesen Schilderungen keinen eigentlichen Fortschritt bemerkt, so stehen sie doch meist auf der Höhe seiner einstigen Leistungen, die seinen Namen berühmt gemacht haben. Der farbige Gentleman z. B. im elegantesten Modekostüm, der die Zeitung seines Herrn liest, ist eine prachtvoll durchgeführte Studie und mit köstlicher Ironie behandelt, und die verschiedenen Bilder aus Wologda, Jaroslaw und Umgebung sind in jeder Hinsicht so echt, dass sie schon als ethnographische Dokumente hohen Wert besitzen. Das-

selbe gilt von den in zwei Schränken vereinigten Erzeugnissen von russischen Kirchengeräten, Schmuck- und Gebrauchsgegenständen, die mit entschiedenem Geschmack ausgewählt worden sind und den Sammler mächtig reizen dürften.

H. A. LIER.

Brünn. — Im Mährischen Gewerbemuseum ist am 11. September, dem 61. Geburtstage des Meisters, eine Ausstellung der hervorragendsten Werke William Ungers eröffnet worden, welche bis Ende Oktober dauern soll. Der hübsch ausgestattete, mit einer kurzen Biographie Ungers versehene Katalog umfasst 121 Nummern.

Bremen. — Die nächste permanente Ausstellung des Kunstvereins beginnt am 3. Oktober und dauert bis Ende Januar 1898. Anmeldungen zur Beschickung sind an Herrn Konservator Max Kriegl-Bremen zu richten. Auf der letzten permanenten Ausstellung wurden Kunstwerke im Betrag von über 58000 M. verkauft. Vom 1. März bis 31. April 1898 findet die 31. grosse Kunstausstellung statt.

VERMISCHTES.

Berlin. — Das Königliche *Kunstgewerbe-Museum* veranstaltet in den Monaten Oktober bis Dezember d. J. die nachstehenden Vorlesungen: a. Der Klassicismus in Berlin und Potsdam bis zum Tode Schinkels. Professor Dr. *A. G. Meyer*, 10 Vorträge, Montag abends 8½ bis 9½ Uhr. Beginn: Montag, den 11. Oktober. b. Die Geräte der christlichen Kirche. Dr. *Adolf Brüning*, 10 Vorträge, Freitag abends 8½ bis 9½ Uhr. Beginn: Freitag, den 15. Oktober. c. Die Bronze- und Silbergeräte des klassischen Altertums. Dr. *Erich Pernice*, 7 Vorträge, Donnerstag abends 8½ bis 9½ Uhr. Beginn: Donnerstag, den 4. November. Die Vorlesungen finden im Hörsaal des Museums statt, der Zutritt ist unentgeltlich.

⁂ *Ein Gemälde von A. Böcklin „Meeresbrandung“*, das auf der internationalen Kunstausstellung in München zu sehen war, ist für die Berliner Nationalgalerie angekauft worden.

Böcklin-Medaille. Die in dieser Nummer abgebildete Böcklin-Medaille von *Hans Sandreuter* in Basel, gravirt und geprägt von *Huguenin frères* in Locle (Schweiz) und herausgegeben vom Komitee für die Böcklinfeier in Basel, ist in Bronze zum Preise von 20 Fr., in Silber zum Preise von 55 Fr. erhältlich. Der Alleinverkauf wird durch die Firma *Georg & Cie.*, Buch- und Kunsthandlung in Basel, besorgt.

Aus München wird uns berichtet, dass die Jugend, welche ihre erste Nummer mit *Böcklins Bildnis* schmückte, zur Feier des 16. Oktobers, dem Tage, an welchem der Meister sein 70. Lebensjahr vollendet, eine Huldigungsnummer vorbereitet. Die litterarischen Beiträge lieferten Detlev von Liliencron, Max Halbe, Otto E. v. Hartleben, W. Weigand und Ferd. Avenarius. Für das Titelblatt hat Max Klinger eine eigens überarbeitete Platte zur Verfügung gestellt. Als zweite Festgabe hat *Hugo Kaufmann* im Auftrage des Herausgebers der Jugend eine Medaille modellirt, deren Abbildung wir in vorliegender Nummer bringen. Dieselbe ist in Bronze zum Preise von 20 Mark käuflich. Die Namen der mitwirkenden Künstler bürgen uns dafür, dass die Festgaben der Jugend unter den vielen Veröffentlichungen, welche die Böcklinfeier zeitigen wird, mit an erster Stelle stehen werden.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Am 25. d. Mts. und den folgenden Tagen werden durch die Kunsthandlung von *Hugo Helbling* mehrere Kunstsammlungen versteigert und zwar die Waffensammlung des Herrn A. Ullmann in München, die Waffen, keramischen Erzeugnisse, Gläser und Glasmalereien und andere Gegenstände der Kleinkunst aus der Sammlung Kuppelmeyr in München, griechische Vasen, Terrakotten, Marmorwerke, Bronzen aus dem Besitze eines † Professors in Würzburg und Ölgemälde alter Meister aus der Sammlung des Dr. C. Gross in Wien. Kataloge werden von genannter Handlung gegen Portoersatz versandt.

Köln a. Rh. — Am 25. und 26. d. Mts. gelangt durch *J. M. Heberle* (H. Lempertz' Söhne) eine Anzahl hervorragender Gemälde älterer Meister aus den Sammlungen der Herren Rentner *J. Brade* in Wiesbaden und † Justizrat *Rud. Wagner* zu Landau zur Versteigerung; der Katalog, der mit zahlreichen Lichtdrucken ausgestattet und zum Preise von 3 M. von genannter Handlung zu beziehen ist, führt 252 Nummern auf; es finden sich zahlreiche Niederländer und auch die altdeutsche Schule ist gut vertreten — das Hauptstück ist ein A. Dürer, der aber wohl nicht ganz einwandsfrei ist; das XIX. Jahrhundert hat sehr wenig beigesteuert.

Amsterdam. Die Sammlung *Josephus Jitta* kommt am 9. November und den folgenden Tagen durch Frederik Muller & Co. im Hotel de Brakke Grond zur Versteigerung. Die Vorbesichtigung ist am 6. und 7. November. Die Sammlung ist reich an kirchlichem Gerät, Limoges-Arbeiten, Barocken, Skulpturen in Bronze und Marmor, Arbeiten in Buchsbaum und Elfenbein. Unter den Porzellanen sind vortreffliche Altmeissener Figuren und gute chinesische Stücke. Überhaupt enthält die keramische Abteilung manche Seltenheiten. Die Gold- und Silberarbeiten enthalten eine Anzahl hervorragender Stücke, darunter Schmucksachen, Uhren und Dosen. Ausgezeichnet sind einige Krystallarbeiten. Die Bilderabteilung enthält vorwiegend Werke der niederländischen Schüler.

Berlin. — Am 20. Oktober und den folgenden Tagen gelangt durch *Rud. Lepkes* Kunstauktionshaus der Nachlass der Herzogin Pauline zu Sagan zur Versteigererung; derselbe enthält kostbares Tafelsilber, Prunkgeräte, sehr wertvolle Fächer des XVIII. Jahrhunderts, Elfenbeinminiaturen, Schmucksachen, echte Spitzen und andere Kunstgegenstände; daran schliesst sich die Versteigerung des Nachlasses des Oberhofmeisters von Donop in Detmold, enthaltend alte Elfenbeinminiaturen, hervorragende Holz- und Elfenbeinskulptuen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts, Gobelins, persische Teppiche, japanische Kunstgegenstände und anderes mehr. Der soeben erschienene Katalog wird auf Verlangen von genanntem Hause zugesandt.

⊙ In *Antwerpen* soll demnächst wegen Erbteilung die Gemäldegalerie des jüngst verstorbenen Sammlers *Kums* versteigert werden. Ausser Bildern von Meistern der neueren französischen und belgischen Schulen enthält die Sammlung zum Teil in der Kunstlitteratur wohlbekannte Werke von Memling, Rubens, Frans Hals, Brouwer, Rembrandt, A. van Ostade, Dou, Ruisdael und Hobbema.

Berlin. — Im Verlage von *Joachim Sagert* in Berlin-Friedenau, Rembrandtstrasse Nr. 7. ist der Lager-Katalog Nr. 3 erschienen; derselbe enthält eine grosse Anzahl älterer und moderner Kupferstiche, Radirungen, Lithographien und Handzeichnungen und wird von genannter Firma auf Verlangen kostenfrei zugesandt.

⊙ In *Berlin* ist am 1. Oktober in der Potsdamerstrasse 122, einer belebten Gegend des West-Stadtteils, durch die Herren *Keller* und *Reiner* eine Kunsthandlung eröffnet worden, mit der wechselnde Kunstausstellungen verbunden sein sollen. Diese werden sich zunächst auf Skulpturen, Aquarelle, graphische Blätter, Kunstmöbel, Zimmerausstattungen und andere kunstgewerbliche Gegenstände erstrecken. Ölgemälde sind vorläufig ausgeschlossen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIRT

VON

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 2. 21. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KORRESPONDENZ AUS FLORENZ

Im „Salone" des Bargello hat Professor Supino vor kurzem eine äusserst wohlgelungene Neuaufstellung der Originale und Gipsabgüsse Donatellos vornehmen lassen, die bis dahin bunt durcheinander in der Mitte des Saales um die Reiterstatue des Gattamelata herum angeordnet waren. Nur die letztere ist an ihrem Platz geblieben, alle übrigen Statuen und Reliefs dagegen wurden an die Wände gerückt, Originale und Kopien geschieden, so dass sich jetzt auch der riesige hochgewölbte Raum viel besser in seiner ernsten mittelalterlichen Pracht präsentirt. Die zahlreichen Gipse hängen und stehen an den Gangwänden, der Marzocco aus grauem Sandstein an der Schmalwand gleich links neben dem Eingang von der Loggia aus. Die Originale endlich sind gegenüber aufs glücklichste um den h. Georg von Or San Michele komponirt, der alle beherrschend in der Wandnische prangt. An der Wand sieht man rechts und links den marmornen David und den Täufer, daneben hängen die beiden Reliefs, der Giovannino aus grauem Sandstein und die grossartige Kreuzigungsgruppe in Bronze, die man sonst, wie die Büste des jungen Gattamelata, im Bronzesaal aufsuchen musste. Die letztere dient nun der Thonbüste Uzzanos als Pendant, und daneben stehen die Bronzestatuen des Amor und des David.

Eine neue herrliche Erwerbung hat das Museo Nazionale des Bargello an der Medaillensammlung gemacht, die früher im Museo Archeologico aufgestellt war, ohne dem Publikum zugänglich zu sein. Binnen kurzem wird Professor Supino mit der Ordnung der reichen Sammlung fertig sein, die einen wahren Schatz der herrlichsten Renaissancemedaillen von Pisanello bis Caradosso aufzuweisen hat.

In den Uffizien sind die Arbeiten für die Neuaufstellung der Künstlerporträte in den Sälen des zweiten Stockwerkes in vollem Gange und werden wahrscheinlich noch im Laufe des Monats November vollendet sein. Dagegen scheint es, dass die Einverleibung der Galerie von S. Maria Nuova in den grossen Körper der staatlichen Galerien kaum vor nächstem Sommer ausgeführt werden kann, da mit ihr eine Neuordnung fast sämtlicher Schulen, vor allem der toskanischen und der flämischen, verbunden sein wird.

Ein frühes männliches Porträt des Sebastiano del Piombo wurde von Professor Ridolfi im Magazin der Uffizien wieder aufgefunden und wird demnächst in der Tribuna den Ehrenplatz erhalten, der ihm gebührt. Das herrliche auf Leinwand gemalte Porträt stellt einen zweiundzwanzigjährigen jungen Mann in vornehmer Tracht mit breitem Pelzkragen dar, der in den älteren Inventaren als „kranker Mann" aufgeführt und hier dem Lionardo zugeschrieben wird. In der That ist das Gesicht von auffallender Blässe, die Haut fast durchsichtig und die schmalen Lippen von einer krankhaften zarten Röte. Überdies verschleiert das Gesicht ein Schatten träumerischer Melancholie, und der geheimnisvolle Zauber, den dieser Jüngling, um dessen Lippen und Kinn eben ein leichter schwarzer Bart zu wachsen beginnt, auf den Beschauer ausübt, wird durch den scharfen Kontrast von Licht und Schatten noch erhöht. Nur der leicht zur Seite gewandte Kopf, der untere Teil des Halses und der Hemdkragen sind voll beleuchtet, und verstreute Lichter kehren auf dem wunderbar feinen Pelzwerk und auf

der behandschuhten Rechten wieder, welche auf einem Buche ruht. Die Umrisse der Gestalt, die Falten des dunkelgrünen Mantels muss das Auge aus nächtlichem Dunkel erst hervorsuchen. Erst wenn das Bild, welches im Jahre 1514 unter dem Einfluss Giorgiones entstanden ist, wie Professor Ridolfi beabsichtigt, neben der Fornarina aufgehängt sein wird, wird man seinen hohen künstlerischen Wert, die meisterhafte Farbentönung, die Feinheit der Ausführung, die Zartheit der Stimmung voll zu würdigen wissen, und das berühmte Frauenporträt des venezianischen Meisters wird vielleicht den Vergleich mit diesem köstlichen Frühwerk kaum ertragen.

Ein männliches Porträt aus der florentiner Schule, das sich dem Filippino vielleicht am meisten nähert und durch eine hochentwickelte Landschaft im Hintergrunde besonders erfreut, wurde ebenfalls von dem verdienstvollen Direktor der Uffizien aus dem Magazin in die Galerie zurückgeführt, wie in früheren Jahren der Jünglingskopf des Boltraffio, die Venus des Lorenzo di Credi, die Anbetung der Könige des Sandro Botticelli. – Die Anbetung des Kindes von Lorenzo di Credi hatte Jahrhundert elang den prachtvollen Renaissancerahmen usurpirt, der zu Michelangelos Rundbild in den Uffizien gehörte. Nachdem sich auch für Lorenzo di Credi der ursprüngliche Rahmen gefunden hat, wird Michelangelos Gemälde sein Eigentum zurückerhalten, ein Rahmenwerk, das durch die Schönheit und den Reichtum der Schnitzarbeiten in den Uffizien überhaupt nicht seinesgleichen findet.

Endlich nahen sich nun auch die Arbeiten in S. Trinità der Vollendung. Die Reinigung und Restauration der Sassettikapelle ist aufs beste gelungen, und Ghirlandajos Fresken präsentiren sich in staub- und schmutzbefreiter Farbenschönheit. Das grosse Glasfenster des Chores fällt allerdings schon im Stil aus der gotischen Architektur der alten Benediktinerkirche heraus, und die schreienden Farben der Glasmalereien, welche überdies den neuentdeckten Fresken Baldovinettis ihr bestes Licht rauben, stören nicht wenig die gedämpfte Stimmung der halberloschenen dekorativen Malereien, welche Pfeiler und Wände bedecken. Im Dezember dieses Jahres hofft man endlich den Chor dem Gottesdienst übergeben zu können, der durch das Grabmal des Federighi von Luca della Robbia noch einen besonders herrlichen Schmuck erhalten hat.

ST.

DAS REICHSTAGSHAUS ZU BUDAPEST

Budapest wurde gelegentlich der Millenniumsfeier von Tausenden besucht, und die Mehrzahl wird dabei den der Vollendung entgegengehenden ungarischen Reichstagsbau besichtigt haben.

Wohl jeder hat das Werk mit Interesse, ja Staunen betrachtet und mit um so grösserer Bewunderung, je weniger er Architekt war. Ungarn verlangte vom Palaste der Volksvertretung den Ausdruck einer gewissen Opulenz, eines verschwenderischen Reichtums. Man wollte zeigen, dass man prächtig, ja überreich bauen könne, prächtiger womöglich, als alle anderen Kulturnationen. Der Wunsch erscheint berechtigt bei einem jungen, politisch in die grosse Völkerreihe eintretenden Volke.

So entstand der an Raumverschwendung das äusserste leistende Budapester Reichstagsbau. Architekt Steindl sparte weder an kostbaren Steinen noch an Vergoldung, und er häufte dies Material in der als Hauptfestraum dienenden Kuppelhalle bis zum Äussersten.

Man wird unwillkürlich Vergleiche mit Wallots Reichstagshaus in Berlin ziehen. Wallot schafft einen Monumentalbau, dem er doch in der Innenanlage den Charakter eines Dienstgebäudes wahrt, das er unter Vermeidung jedes Hauches von Protzentum mit höchstem Geschmack bis ins Detail eigenartig ausgestaltet, und dem er dabei eine gewisse Wohnlichkeit durch die Art der Verwendung von Holz, Leder, Bemalung, Gobelins u. s. w. giebt. Es ist ein Volkswohnhaus in monumentaler Form, über dessen eminenten Wert die Fachgenossen sich so einhellig und neidlos rühmend ausgesprochen haben, dass jede Diskussion darüber zwecklos erscheint.

Wie die Bauausführung ernst und gediegen, so ist die Grundrissanlage vor allem hervorragend glücklich, und dies, trotzdem der Erbauer im Raume auf das Äusserste eingeschränkt war und hartnäckig eingeschränkt gehalten wurde.

Man vergleiche dagegen das Budapester Reichstagshaus. Neben der fast sinnlosen Raumverschwendung für Prunkräume oft eine wenig geschmackvolle Entwicklung der eigentlichen Diensträume, ein wirrer Grundriss, lange, unansehnliche Gänge, in denen ein Verirren fast unvermeidlich ist. Aber selbst in jenen Prunkräumen wird der Architekt zwar Materialreichtum, aber wenig künstlerische Eigenart finden. Der grosse Treppenaufgang wirkt kleinlich, die Einzelheiten der Kuppelhalle sind schablonenhaft und oft ohne Verhältnis zu den Raumproportionen.

Alle Achtung vor der Energie der ungarischen Nation, die es vermied, fremde Künstler für diesen Bau heranzuziehen, und die ihrem Architekten alles bewilligte, was man Wallot verweigert, unbeschränkten Raum, Geld und Zeit. Bedauerlich bleibt nur, dass nicht ein genialer Künstler, sondern ein braver Durchschnitts-Architekt zur Ausführung berufen wurde.

Man hätte ja nicht einmal in die Fremde gehen müssen. Ungarn hat selbst hervorragende Kräfte, wie etwa den Architekten Alpar, den Schöpfer der historischen Gebäude der Millenniumsausstellung.

So bleibt das ungarische Reichstagshaus nur ein Zeugnis für das hohe Wollen der ungarischen Nation, während unser deutsches Reichstagshaus als das gewaltige Können einer im Kampfe mit seiner Aufgabe gereiften Künstlernatur, als eine der grössten Bauleistungen der neuesten Architektur sich darstellt.

M. SCHMID.

BÜCHERSCHAU.

Friedrich Fries, Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei im XV. Jahrhundert vor dem Auftreten Martin Schongauers. Züricher Inaugural-Dissertation. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1896. (61 S., 2 Tafeln in Lichtdruck.)

Die Fassung des Titels lässt es ahnen: dieses Heft ist, wie viele Erstlingsarbeiten, eher ein Konglomerat als ein Organismus. Der beträchtliche Wert der Abhandlung scheint weniger in den historischen Folgerungen zu liegen, die der Verfasser aus seinen Beobachtungen zieht, als vielmehr in den Beobachtungen selbst, die zum Teil wichtig, zum Teil interessant sind. Der eifrige Versuch, den Stil des Meisters E S, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts der grösste Kupferstecher auf deutschem Boden war, in Elsässer Malereien wiederzufinden, ist um so dankenswerter, weil neuerlich noch einmal in Frage gestellt wurde, dass die oberrheinische Landschaft die Heimat des Meisters wäre. Eine vortreffliche Begabung für Stilkritik bewährt der Verfasser in seinen Bemerkungen über die Baseler Zeichnung der Dreieinigkeit, die — seiner Ansicht nach mit Unrecht — dem Meister E S zugeschrieben worden war. Mit sicherem Blick hat er in einem auf beiden Seiten mit Studien bedeckten Blatte des Staedel-Institutes in Frankfurt a. M. die Hand des Kupferstechers erkannt. Diese schöne Zeichnung veröffentlicht er in Lichtdruck. Für vergeblich halte ich die Bemühung, den sogenannten Meister der Sibylle, den Max Lehrs mit dem Meister E S identifizirt hat, als eine Individualität wieder zu beleben. Die von Fries — und, wie mir scheint, mit Recht — dem Meister E S zugeteilte Frankfurter Zeichnung scheint gerade denjenigen Stichen nahe zu stehen, die unter dem Namen des Meisters der Sibylle vereinigt worden waren. Interessant ist der Hinweis auf einen in Urkunden vorkommenden Maler *Hans von Mecheln*. Dieser wahrscheinlich niederländische Meister, der zu *Caspar Isenmann* glücklich in Beziehung gesetzt wird, könnte in der That in der oberrheinischen Gegend die flandrische Maltechnik verbreitet haben. Der Wunsch, über die Mitteilung einzelner Ergebnisse hinaus von dem Zustand der Elsässer Kunst in der Zeit zwischen 1440 und 1470 etwas — und mehr als etwas — zu sagen, verführt den Verfasser hin und wieder zu Verallgemeinerungen und Allgemeinheiten, die nicht sehr erspriesslich erscheinen. Von der Holzskulptur, die nicht in Betracht gezogen ist, abgesehen, bietet der Elsass ein zu ärmliches Material, als dass eine systematisirende Betrachtung, wie sie der Verfasser liebt, irgend welche sicheren Resultate liefern könnte. Für zweifelhaft halte ich den „Kölnischen Einfluss" auf die oberrheinische Kunst. Übrigens sollte schon die Hässlichkeit des Ausdruckes ein Anlass sein, mit dem Begriffe „Einfluss" minder gern zu operiren. *M. J. F.*

Künstlermonographien. In Verbindung mit anderen herausgegeben von H. Knackfuss. XXIV. Botticelli. XXV. Ghirlandajo von *E. Steinmann*. Velhagen & Klasing, 1897.

Den Inhalt des vierundzwanzigsten und fünfundzwanzigsten Heftes der Knackfussschen Künstlermonographien bilden zwei Italiener: Botticelli und Domenico Ghirlandajo. Der Verfasser Dr. E. Steinmann behandelt die ihm gestellte Aufgabe mit voller Beherrschung des künstlerischen und litterarischen Materials und giebt dem grossen Publikum, für das ja die Knackfussschen Monographien in erster Linie berechnet sind, mit Hilfe zahlreicher Abbildungen ein anschauliches und, so weit es der Umfang gestattete, erschöpfendes Bild der Wirksamkeit der beiden grossen Meister. Die Biographien sind gewandt geschrieben und angenehm zu lesen und erfüllen ihren Zweck in vollkommener Weise! *U. Th.*

—

Meisterwerke der Holzschneidekunst. Neue Folge. Heft 3. Zwölf Zeichnungen von *Sascha Schneider*. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

Als drittes Heft der neuen Folge der Meisterwerke der Holzschneidekunst bringt die Firma J. J. Weber zwölf Handzeichnungen Sascha Schneiders, des jungen Künstlers, der, plötzlich auftauchend, in gleichem Masse Bewunderung wie Widerspruch erregt hat. Es ist nur eine Auswahl aus Schneiders Kartons getroffen worden. Leider fehlt der „Triumph der Finsternis", meiner Meinung nach des Künstlers bedeutendstes und charakteristischstes Werk. Um Schneiders Bedeutung zu erkennen, dafür sind die an und für sich guten Reproduktionen allerdings nicht ausreichend, der monumentale Charakter des Kartons geht ihnen völlig ab, immerhin geben sie aber ein Bild seiner eigenartigen Kunstweise. Nur hüte man sich, nach den Holzschnitten allein ein Urteil über den Künstler zu fällen, den wir hoffentlich bald auch von anderer Seite als Zeichner kennen lernen werden. Ob er die auf ihn gesetzten Erwartungen erfüllen wird, ist eine offene Frage; die wenigen Proben der Malkunst, die uns bis jetzt von Schneider geboten wurden, zeigten eine etwas schwere Färbung. Die Mappe mit Reproduktionen enthält ein Vorwort eines Anonymus, das, mit dem Bilde des jungen Künstlers versehen, seinen Bildungsgang schildert und unparteiisch, weder überschwenglich noch absprechend, auf Schneiders Kunstweise eingeht. *U. Th.*

Diego Sant' Ambrogio. I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all' Isola Bella. — Milano. Ulrico Hoepli, 1897. 4⁰. 119 Seiten Text und 36 Tafeln in Lichtdruck. (25 L.)

Ein kleines Prachtwerk ist diese neuste Publikation, die der unermüdliche Mailänder Verleger uns darbietet, doppelt willkommen insofern, als die Mehrzahl von denen, die zu den weltberühmten Borromeoinseln fahren, von den drei schönen Grabmälern der Hauskapelle nichts zu sehen bekommen. Allerdings hatten die rühmlichst bekannten Mailänder Photographen Montabone-Marcozzi im Auftrage des Fürsten Borromeo schon vor Jahren ein paar Aufnahmen der Denkmäler gemacht, hier indessen sind sie in allen wünschenswerten Einzelheiten mit ihren Ergänzungen und ein paar einschlägigen Plänen und Dokumenten in durchgehends vortrefflichen Lichtdrucken der Firma Calzolari und Ferrario wiedergegeben. Wir wollen gleich hinzufügen, dass Druck und Ausstattung musterhaft sind — bis auf den Einband. Das niedliche Lichtdruckbildchen von der schönen Insel, auf die ein Dampfboot lossteuert, ist eine bedauerliche Konzession an den Geschmack von Familie Buchholz. Diego Sant' Ambrogio hat mit Sorgfalt alles zusammengetragen, was sich an Wissenswertem über die Denkmäler berichten liess und hat seinen Stoff mit weislicher Steigerung gruppirt. Das erste Kapitel gilt dem einfachen Frührenaissancedenkmal des

Camillo Borromeo. Dann ist von dem reichen, leicht gotisirenden Grab des Giovanni Borromeo die Rede, und endlich von dem Juwel dekorativer Plastik, den Resten von Bambajas Biragodenkmal. Alle drei Monumente entstammen Mailänder Kirchen, das erste der noch bestehenden S. Pietro in Gessate, die beiden letzteren der von Napoleon I. zerstörten S. Francesco Grande. Erst vor einigen Jahrzehnten erhielten sie ihre gegenwärtige Aufstellung, nachdem ihre einzelnen Bestandteile seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts in den Depots der Isola bella halbvergessen gelagert hatten. Einen einheitlichen Charakter hat keines der drei Bildwerke. Das Grabdenkmal, das der General Karls des Fünften, Camillo Borromeo, in den letzten Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts seiner Familie errichten liess, trägt einen Tabernakelaufsatz, der, wie Sant' Ambrogio mit gutem Grund vermutet, von dem Denkmal der Longhignana in S. Pietro in Gessate stammt. Dass die ungeschickten vier Jünglingsfiguren, welche die Vorhänge des Baldachins halten, nicht von dem Meister des Unterbaus herrühren, ist ohne weiteres klar. Als diesen letzteren wird man — wenn auch nicht Omodeo selbst — so doch einen tüchtigen Bildhauer seiner Schule betrachten dürfen. Dasselbe gilt von den älteren Teilen des Giovanni Borromeo-Grabes, die zwanzig Jahre früher, 1475—1479 entstanden sind. In diesem Falle erfahren wir auch den Namen des übrigens nicht sehr bekannten Bildners, Giovanni Antonio Piatti. Er scheint über der Arbeit gestorben zu sein. Denn die Reliefs an der Arca aus der Geschichte Christi, die etwa zwanzig Jahre jünger sein müssen, schreibt Sant' Ambrogio, offenbar mit Recht, Omodeo selbst zu. Die Anteile beider Künstler hätten übrigens durch eingehende Untersuchung wohl schärfer abgegrenzt werden können. — Der interessanteste Teil des Buches ist entschieden der letzte, der das Biragodenkmal behandelt. Es ist dem Verfasser gelungen, hiermit ein lange verschollenes Hauptwerk eines der berühmtesten lombardischen Bildhauer, des Bambaja, nachzuweisen und damit einen wiederholt geäusserten Wunsch der Kunstforschung zu erfüllen. Wenn auch seine Rekonstruktion, von der eine Skizze die Reihe der Tafeln beschliesst, nicht unanfechtbar ist (die drei unteren Statuen gründen sich nur auf eine Notiz des in oberitalienischen Dingen wenig zuverlässigen Vasari), so muss man doch anerkennen, dass Sant' Ambrogio in mehrjährigen Forschungen die wesentlichsten Teile des Denkmals zusammengebracht hat und in vortrefflichen Lichtdrucken vorführt. Das meiste befindet sich auf der Isola Bella: der Sarkophag, ein Teil des Unterbaues mit drei Reliefs der Passion Christi, sowie die Statuen des Hieronymus und Johannis des Täufers; die bekrönende Statue der Madonna ist in die Villa Taccioli in Varese geraten, weitere Reliefs bewahren in Mailand die Ambrosiana und das Museo archeologico, in Pavia das Museo della Certosa und das Castello Belgiojoso. — Im Jahre 1522 hatte Maffeolo dei Biraghi für seine Brüder Giovanni Marco und Zenone das Denkmal in San Francesco, in der Cappella della Passione errichten lassen, die er 1509 zu seiner Hauskapelle erworben hatte. Die rein ornamentalen Skulpturen am Sarkophag und seinem Fussstück gehören zum prächtigsten ihrer Art, das man sehen kann. Die Johannesstatue nimmt sich trotz der weichen Zierlichkeit der Pose doch recht gut auf ihrem gegenwärtigen Platze, mitten auf dem Deckel des Sarkophages aus. Bei der Madonna und dem Hieronymus wird es dagegen den meisten Lesern schwer fallen, den Enthusiasmus des Verfassers zu teilen. Indessen die lombardische Plastik der Renaissance will im Gegensatz zur toskanischen hauptsächlich als dekorative Kunst beurteilt werden. Und in dieser Hinsicht ist das Biragodenkmal allerdings ein Meisterwerk ersten Ranges. Man würde das verdienstvolle Buch mit noch grösserem Vergnügen lesen, wenn der Verfasser nicht durch Weitschweifigkeiten und überflüssige Wiederholungen manchmal die Lektüre erschwert hätte. *GUSTAV PAULI.*

KUNSTBLÄTTER.

Das *italienische Heer* ist im Besitz eines eigenartigen *Kupferstichwerkes*. Es ist ein vom Kriegsministerium besorgtes Sammelwerk, bestimmt, die „atti di valore“, hervorragende Thaten von Angehörigen des Heeres bildlich festzuhalten. In enger geistiger Verbindung damit steht das Werk „Die Galerie der Helden des Hauses Savoyen“. Beide Werke sind so gut wie vergriffen. Deshalb hat das Militärgeographische Institut es jetzt unternommen, die besten Drucke für den Heeresgebrauch, für Auszeichnungen, Preise, Geschenke etc. photozinkographisch zu vervielfältigen. Unter den 35 trotz sehr niedrigen Preises recht tüchtig ausgeführten Blättern, welche für künstlerisches, geschichtliches und militärisches Interesse gleich ergiebig sind, umfassen die „atti die valore“ die Kriege von 1796, 1848/49, 1859, 1866, die „Helden des Hauses Savoyen“ gehen bis auf Ludwig I. von Savoyen und die Belagerung von Tunis 1282 zurück und bringen unter Anderem Darstellungen des Prinzen Eugen von Savoyen und der Schlacht von Turin und zwei des Prinzen resp. Königs Victor Emanuel I. —

Wien. (Oktober.) — Im Verlage von H. O. Miethke erscheinen drei neue Radirungen *Prof. William Ungers* nach alten Meistern und eine grosse Porträtradirung nach Brahms (lebensgrosser Kopf). Die reproduzirten drei Blätter sind: nach *Tizians* (sogenannter) „Himmlische und irdische Liebe“, nach *Rembrandts* „Porträt eines Mannes“ und nach *Correggios* „Büssende Magdalena“. Das Tizian-Blatt ist von ungewöhnlicher Grösse ($86\frac{1}{2} \times 36\frac{1}{2}$ cm) und überrascht durch seine ausgeglichene Harmonie und Ruhe, in einer strengen Technik, die wesentlich von der freieren Behandlung, mit der Unger die alten Holländer wiedergiebt, abweicht. Der Corregio ist ein feinbehandeltes (bedeutend kleineres) Blatt, von duftiger Licht- und Schattenbehandlung; die Beleuchtung der knieenden, halb zurückgebogenen Gestalt, mit den zarten Halbtönen des Fleisches und den Lichtreflexen des Halses gegen die im Schatten liegenden Teile des Gesichts, ist von eigentümlich schöner Wirkung. Wir wünschen dem in voller Rüstigkeit schaffenden Meister — der vor kurzem seinen sechzigsten Geburtstag beging — noch manches Jahr fruchtbarer Thätigkeit. W. S.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Dem in Smyrna wohnenden Archäologen Dr. *Theodor Wiegand* ist die durch Karl Humanns Tod erledigte Stelle eines Abteilungsdirektors der Kgl. Museen in Berlin auftragsweise übertragen worden.

*** Der Archäologe Dr. *Erich Pernice* ist zum Direktorialassistenten bei den Kgl. Museen in Berlin ernannt worden.

*** Dem Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, *C. Aldenhoven*, ist das Prädikat „Professor“ beigelegt worden.

WETTBEWERBE.

Rom. — Für einen *neuen Sitzungssaal des Parlamentshauses Montecitorio* ist ein Preisausschreiben unter italienischen Architekten und Ingenieuren erlassen worden. Für die Überfüllung dieser Berufe ist es bezeichnend, dass, während der Wettbewerb erst am 31. Dezember abläuft,

schon jetzt Anfang September über 120 Entwürfe eingegangen sind. —

* *Wettbewerbsergebnisse.* In dem Wettbewerb um die *Oberlausitzer Ruhmeshalle* mit Kaiser Friedrich-Museum in *Görlitz* wurde, wie das „Centralblatt der Bauverwaltung" meldet, mit dem ersten Preise der Entwurf des Lehrers an der Baugewerkschule in Höxter, Architekt *Hugo Behr*, ausgezeichnet. Den zweiten Preis erhielt Architekt *Erdmann Hartig*, Direktor der Kunstgewerbeschule in Barmen, und je ein dritter Preis wurde den Architekten *Felix Jahrmarkt* in Leipzig und *F. Berger* in Berlin zugesprochen. — In dem Wettbewerb, den die Stadt *Köln* zur Erlangung von Entwürfen zu je einem Denkmal für *Wallraf und Richartz*, die Begründer des nach ihnen genannten Museums in Köln, eröffnet hatte, hat das Preisgericht die beiden ersten Preise den Arbeiten der Bildhauer *J. B. Schreiner* und *W. Albermann* in Köln zuerkannt. Den dritten Preis erhielt der Entwurf des Bildhauers *Michael Lock* in Berlin. Von weiteren Entwürfen wurden vom Preisgericht die Arbeiten der Bildhauer *Jean Degen* in Köln und *N. Friedrich* in Charlottenburg zur Prämiirung empfohlen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Crefeld. — Dem seiner Vollendung entgegengehenden Kaiser Wilhelm-Museum ist eine reiche Wiegengabe zu teil geworden. Der Stadtverordnete Herr Albert Oetker hat die wegen ihrer Schönheit und Reichhaltigkeit weitbekannte Kunstsammlung des Herrn Konservators Kramer in Kemgen für 55000 M. erworben und dem Crefelder Museum zum Geschenk gemacht. Hiermit ist die beste Sammlung alter rheinischer Kunstgegenstände an einen würdigen Platz verwiesen worden. Seit 45 Jahren hat Herr Kramer mit regem Eifer und grossem Verständnis gesammelt. An Möbeln, die durch hervorragende Schönheit des Masswerkes und des Eisenbeschlags sich auszeichnen, ist die Sammlung reich. Der grösste Kunstwert muss aber wohl den herrlichen rheinischen Holzschnitzarbeiten, besonders den Marienstatuetten und Heiligenfiguren der alten Calcarer Meister zugesprochen werden. Ferner enthält die Sammlung noch rheinische Steinzeuggefässe, Siegburger, Raerener, Frechener und Nassauer Krüge, durch die Art ihrer Atzung bemerkenswerte Helme, Prunkhellebarden und ganze Rüstungen. Endlich ist noch ein figurenreiches, durch hübsche Gruppirung auffallendes Gemälde von Jan Scorel „Die Anbetung der hl. drei Könige" zu erwähnen. Diese 200 Nummern umfassende Sammlung im Verein mit den Erwerbungen des Crefelder Museumsvereins, der seit 12 Jahren eine reiche Thätigkeit entfaltet hat, geben dem neuen Museum sofort eine für das Studium alter rheinischer Kunst nicht zu unterschätzende Bedeutung.

N. *Riga.* Das Stadtamt hat sich nun endlich entschlossen, den Bau eines würdigen Heims für die städtische *Gemäldesammlung*, die jetzt in gemieteten Räumen eine sehr bedrängte Existenz hat, zu unternehmen. Vorläufig ist ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben worden, dessen Termin im Februar künftigen Jahres abläuft. Es steht somit zu erwarten, dass im kommenden Frühling mit dem Bau begonnen wird.

⊙ *Über das finanzielle Ergebnis der zahlreichen Kunstausstellungen des Jahres 1897* liegen bis jetzt erst wenige Nachrichten vor, so dass zur Zeit noch kein abschliessendes Urteil gefunden werden kann. Aus *Dresden* lauten die Nachrichten günstig. Die Gesamtsumme der Verkäufe wird auf ca. 400000 M. angegeben, und man hat daraus die Zuversicht gewonnen, eine grosse Ausstellung der nationalen Kunst und des nationalen Kunstgewerbes im Jahre 1899 zu veranstalten. Dagegen schliesst die *internationale Kunstausstellung in Kopenhagen*, die erste dieser Art in der dänischen Hauptstadt, mit einer schweren Enttäuschung für die Veranstalter und die Künstler, die den Einladungen gefolgt sind, ab. Wie man der „Vossischen Zeitung" schreibt, macht man sich auf einen Verlust von 60000 Kronen gefasst, und der Verkauf der Kunstwerke übersteigt nicht die Summe von 1000 Kronen. Davon sind besonders die französischen Künstler empfindlich getroffen worden, die sich von der Franzosenbegeisterung in Kopenhagen ein gutes Geschäft versprochen hatten. Die Ausstellung war im Grunde genommen ein Privatunternehmen des durch seine Glyptothek, aber auch durch seinen Deutschenhass bekannten Bierbrauers Jacobsen, der seine Sammlung von antiken und modernen Bildwerken in diesem Jahre der Öffentlichkeit mit grossem Geräusche zugänglich machen und zu grösserem Glanze mit dieser Feierlichkeit eine „internationale" Kunstausstellung verbinden wollte. Zu ihrer Aufnahme hatte er seine Glyptothek durch einen Anbau vergrössert. Den Fehlbetrag wird er wohl decken können. Es scheint aber, als ob der Ruhm Kopenhagens, das Stockholm den alten Ehrentitel des „nordischen Athens" streitig machen will, für längere Zeit verdunkelt bleiben wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Über das seit einiger Zeit geplante Kartell der deutschen Kunstvereine* wird jetzt mitgeteilt, dass die zu den Vorbereitungen eingesetzte Fünfer-Kommission einen Entwurf ausgearbeitet hat. Danach würde dem Kartell u. a. die Aufgabe zufallen, eine gleichmässigere Verteilung des Kunstmarktes herbeizuführen; ferner soll von den Beiträgen eine Quote für öffentliche Ankäufe verwandt werden; man hofft auch, durch die Vereinigung kostbarere Kunstblätter von bedeutenden Künstlern im Interesse der Mitglieder erlangen zu können; auch die Veranstaltung von Wanderausstellungen ist in das Programm aufgenommen. Der Vorstand des Deutschen Kunstvereins in Berlin wird demnächst zu der Angelegenheit Stellung nehmen und einen Delegirten wählen. Die mit bestimmten Vollmachten versehenen Abgeordneten der einzelnen Vereine treten dann am 23. Oktober in Dresden zusammen. Die Beschlussfassung dieser Delegirtenversammlung wird indes noch erst den Generalversammlungen der Kunstvereine zur Genehmigung unterbreitet werden müssen. Im günstigsten Falle könnte das Kartell am 1. Januar 1898 in Kraft treten.

H. A. L. — Aus dem soeben erschienenen „*Rechenschaftsbericht des Sächsischen Kunstvereins auf das Jahr 1896*" verdient hervorgehoben zu werden, dass auch in dem Berichtsjahr der Besuch der Vereinsausstellungen durch Nichtmitglieder zugenommen hat, während die Mitgliederzahl um ein weniges zurückgegangen ist, und dass die Annahme des Direktoriums, dass hierin eine Besserung eintreten werde, rein in der Luft schwebt. Erfreulich dagegen ist die Thatsache, dass sich die Gesamtsumme der Verkäufe von Kunstwerken wesentlich vermehrt hat. Abgesehen von den Ankäufen des Direktoriums sind im ganzen 117 Kunstwerke im Werte von 21210 Mk. verkauft worden. Für die Hebung des künstlerischen Niveaus der Vereinsausstellungen ist der mit dem Kunsthändler Hermann Holst, Inhaber der Firma Emil Richter in Dresden, abgeschlossene Vertrag von Erfolg begleitet gewesen, so dass es richtig gehandelt war, dass der Vertrag vorläufig bis zum 31. Dezember 1897 verlängert wurde. Eine dankenswerte Neuerung ist die Einrichtung

eines Lesezimmers und der Versuch, dem Publikum durch Vorträge über Gegenstände der bildenden Künste über die Bestrebungen der modernen Künstler aufzuklären. Aus dem Direktorium ist der langjährige Kassenwart des Vereins, Herr *Julius Arndt*, ausgeschieden, während ihm der am 24. August 1890 plötzlich verstorbene Porträtmaler *Franz Kops* durch den Tod entrissen wurde. Zum Kassenverwalter wurde an Stelle des Herrn Julius Arndt Herr Kommerzienrat *C. A. Richter* in Dresden gewählt. Aus dem Fonds für öffentliche Kunstzwecke wurden das Gemälde von *Guido Hammer* „Hochwild im Erzgebirge", eine Bronzegruppe von *Heinrich Bäumer* „Das verlorene Paradies", ferner das Porträt Johannes Schilling's von *Franz Kops* und das einem Cyklus entstammende Aquarell von *Alexander Stichart* „Vergebliche Mühen" angekauft. Das Bild von Hammer schenkte das Direktorium der Stadt Schandau für ihren Kursaal, die beiden anderen Bilder wurden den Königl. Kunstsammlungen in Dresden übergeben. Durch den Ankauf der beiden zuletzt erwähnten Bilder und ihre Verwendung beabsichtigte man zugleich das Andenken der um den Kunstverein und die Dresdener Kunst verdienten Maler *Kops* und *Stichart* zu ehren. Zur Vereinsprämie für das Jahr 1898 wurde leider wieder ein Heft mit fünf kleineren Stichen bestimmt, für welche der Direktion die Bilder: „Fischmann" von *Franz Kops*, „Die Fleissige" von *Paul Pötzsch*, „Hafen auf den Lofoten" von *F. Grebe*, „Nachklang" von *H. Lauckota*, und „In der Markuskirche" von *Rich. Hayn* zur Vervielfältigung ausgesucht hat. Die Einnahmen der allgemeinen Kasse beliefen sich auf 50735 Mk. 22 Pf., die Ausgaben auf 47991 Mk. 67 Pf., so dass ein Kassenbestand von 2743 Mk. 55 Pf. blieb. Aus dem Fonds für öffentliche Zwecke wurden 6500 Mk. ausgegeben, so dass bei einer Einnahme von 15548 Mk. 4 Pf. ein Bestand von 9048 Mk. 4 Pf. übrig ist.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Ausgrabungen im Vesuv-Gebiet. Die in diesem Jahr in und bei *Herculanum* wieder aufgenommenen Ausgrabungen liefern immer noch überraschende Resultate. So zeigt die Blosslegung einer den heutigen vollkommen gleichenden Anschlagsäule, dass man 79 n. Chr. in dieser Beziehung ungefähr ebenso weit war wie jetzt. Die erhaltenen Reste der Ankündigungen beziehen sich auf Theatervorstellungen, politische und Wahlversammlungen. — In *Bosco Reale* oberhalb Pompeji ist vor kurzer Zeit ein archäologisch und künstlerisch wertvoller Mosaikboden freigelegt. Er zeigt sieben mit der Toga bekleidete Gelehrte ohne Kopfbedeckung, mit starkem Bart und griechischem Gesichtsschnitt, vier von ihnen sitzend, die andern stehend. Eine der sitzenden Gestalten zeichnet mit einem Stäbchen Figuren in den Sand, die auf die Kugelgestalt der Erde Bezug zu haben scheinen. Vor der Gruppe steht ein viereckiger Kasten, darauf ein Globus, im Hintergrunde eine Säule und auf dieser eine Sonnenuhr. Seitwärts befindet sich ein halbgeöffneter Kasten mit Papyrusrollen; letztere finden sich auch in den Händen von drei der Figuren. Eine Eiche und ein kleiner schlichter Tempelbau deuten auf einen den Göttern (Jupiter, Minerva?) geweihten Ort hin. Der Hintergrund wird durch eine Stadtmauer abgeschlossen, das ganze Werk von einem sorgfältig gearbeiteten Blätter-, Frucht- und Blumenkranz umgeben.

Rom. Das Nationalmuseum in den Diokletiansthermen besitzt bekanntlich eine reiche, künstlerisch und materiell sehr wertvolle Sammlung von langobardischen Kunsterzeugnissen, welche der Aufdeckung der Totenstadt von Castel Trosino bei Assoli Piceno (Marken) zu verdanken sind und die frühere Anschauung, dass die Epoche des Langobardenreichs keine eigenartige und entwickelte Kunstblüte besessen hätte, gründlich widerlegt haben. Wenn Prof. Pasqui vom italienischen Unterrichts-Ministerium recht hat, so werden Ausgrabungen in einer jetzt entdeckten langobardischen Totenstadt bei Nocera-Umbra (Umbrien) von noch grösserer Bedeutung für das Studium und die künstlerische Wertschätzung dieser Geschichtsepoche sein. Die Gräber entstammen nach Pasqui der Zeit von 650 bis 700. Vorläufig sind zwei Grabstätten aufgedeckt, die eines Ritters und einer Frau, und beide haben Goldschmucksachen von höchstem Wert zu Tage treten lassen.

*** *Auf dem Galgenberge zu Hildesheim* und zwar auf der sogenannten „Schanze", dort, wo 1868 der berühmte Hildesheimer Silberschatz gefunden wurde, haben in den Tagen vom 20. bis 23. September unter Leitung des Dr. *Schuchardt*, des Direktors des Kestnermuseums in Hannover, und des Professors Dr. *Winter* von den Königl. Museen in Berlin Ausgrabungen stattgefunden, deren Zweck es war, festzustellen, ob die „Schanze", wie der verstorbene Oberst von Cohausen vermutet hatte, der Rest eines altgermanischen Heiligtums war. Wie v. Cohausen weiter vermutet hatte, sollte der Hildesheimer Silberschatz in diesem Heiligtum als römische Siegesbeute den Göttern dargebracht worden sein. Die Ausgrabungen haben nun leider die Haltlosigkeit dieser Vermutungen erwiesen. In der Schanze ist ein mittelalterliches Bauwerk erkannt worden, in dem u. a. Bruchstücke von irdenen Gefässen aus dem 15. oder 16. Jahrhundert gefunden wurden.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Westfalen. — In der *Dorfkirche zu Herringen* im Regierungsbezirk Arnsberg sind kürzlich unter der Kalktünche Wandgemälde, angeblich aus dem 13. Jahrhundert, entdeckt worden. Das Kultusministerium hat der Gemeinde einen Zuschuss von 1000 M. zur Restauration der Wandgemälde bewilligt. Hoffentlich wird diese von sachverständiger Hand unter möglichst grosser Schonung der vorhandenen Reste ausgeführt und besteht nicht lediglich in einer Übermalung der alten Gemälde, wie es leider meist geschieht.

In der Kirche zu *Moloy* in *Frankreich*, im Département Côte-d'Or, dem Nordostteile der alten Provinz Burgund, sind bedeutende Reste *alter Wandmalereien* gotischen Stiles aufgedeckt worden.

VERMISCHTES.

*** Der Regierungsrat von *Basel* hat Böcklins 70. Geburtstag dadurch geehrt, dass er dem Meister im Namen der Bevölkerung ein Glückwunschtelegramm sandte und die bisherige Sundgauerstrasse in „Arnold Böcklinstrasse" umtaufte.

Breslau. — In der hiesigen Barbarakirche sind bei Gelegenheit einer Renovation im Innern mittelalterliche Wandmalereien zu Tage gekommen. Nach den überall an Decke und Wänden bemerkbaren Farbenspuren zu schliessen muss das gesamte Kircheninnere ehedem ausgemalt gewesen sein. An den Gewölbeflächen des Chores finden sich ornamentale Ranken, die Gewölberippen sind abwechselnd mit einem breiten Streifen heller und dunkler Farbe gemustert. Direkt über dem Altar ist die Schutzheilige der Kirche, St. Barbara mit ihrem Attribut, dem Turm, im Arm dargestellt. Die Frauengestalt, deren feines Köpfchen blonde Ringellocken umrahmen, schwebt nicht, wie man es bei einer Figur an der Decke erwarten sollte, sondern steht in einem dunklen ob-

longen Felde, so dass das Ganze wie ein am Gewölbe aufgehängtes Tafelbild wirkt. An der Innenseite des Bogens, welcher den Orgelchor nach dem Kircheninnern zu abschliesst, ist der Name der Heiligen mit roten Minuskelbuchstaben angemalt und diesem gegenüber eine Art Tabernakel in blauer Farbe. Die umfangreichsten Gemälden aber bedecken die beiden nach dem Altar zugekehrten Scherwände der beiden kurzen Seitenschiffe. Hier sind an der nördlichen Bilder aus der Legende der heiligen Hedwig, der schlesischen Lieblingsheiligen, zu sehen. Unter dem oberen, in den spitzen Winkel der Wandfläche hineinkomponirten Bilde stehen zwei rechteckige nebeneinander. Das erstere stellt die hl. Hedwig im Gebete vor der Madonna dar, das zweite ihre Vermählung mit Herzog Heinrich dem Bärtigen, das dritte zeigt den Herzog schlafend auf dem Bett, während seine Gemahlin, die Keuschheit gelobt hatte, daneben vor dem Hausaltar knieend den Anfechtungen der Sünde durch eifriges Gebet zu begegnen sucht. Unter den Bildern zieht sich ein Spruchband hin, von dessen Schrift vorläufig nur das Wort „hedwigis" zu entziffern war, welches die gegebene Deutung der Scenen bestätigt, wenn es nicht schon ihre auffallende Ähnlichkeit mit den Miniaturen der Schlackenwerter Hedwigslegende thäte. Offenbar hat sich der Bildercyklus früher noch weiter nach unten fortgesetzt. Die ganze Fläche der südlichen Wand dagegen bedeckt eine einzige Darstellung, eine sog. mater misericordiae. Auf rotem Grunde steht Maria mit einer reichgeschmückten Krone auf dem Haupt in blauem Gewande und weitem Mantel von derselben Farbe, den sie mit beiden Händen gefasst und ausgebreitet hält, um Vertreter aller Stände schützend mit demselben zu umhüllen. Unter ihnen, die in vier Reihen nebeneinander knieen, bemerkt man den Papst, Mönche, Klosterfrauen u. a. Zu Häupten der Maria schweben zwei musizirende Engel. Das Gesicht der Madonna misst von der Stirn bis zum Kinn 60 cm, ihre Krone ist 66 cm hoch und 63 cm breit. Dieses Gemälde, äusserlich und innerlich von wahrhaft monumentaler Wirkung, wird unten von einem Bande mit einem Hymnus auf die Himmelskönigin abgeschlossen. Auf dieses Bild ist später, unbekümmert um das vorhandene, ein kleineres gleiches aufgemalt worden, von dem man noch die Krone der Maria, übrigens mitten im Gesicht der ersten, den Kopf des Christkindes u. s. w. sieht. Die Fresken sind ungefähr in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts zu versetzen. Die Kirche selbst mag um 1400 entstanden sein; der jetzt im Museum schlesischer Altertümer befindliche ehemalige Hauptaltar, der heiligen Barbara geweiht, eine der wichtigsten und künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen deutscher Malerei aus jener Zeit, den Thode in Pfennings Schule versetzt, ist vom Jahre 1447 datirt. Über das fernere Schicksal der Wandmalereien ist noch nichts bestimmt. In Anbetracht der grossen Seltenheit mittelalterlicher Fresken und angesichts ihrer ziemlich guten Erhaltung wäre es dringend zu wünschen, dass die Bilder sachgemäss restaurirt erhalten blieben, nicht nur als kunstgeschichtlicher, sondern auch als ehrwürdiger Schmuck des kleinen schönen Gotteshauses. *C. B.*

*** Da der Bau des neuen Trakts der ***Wiener Hofburg***, der der Ringstrasse zugewendet ist, sich der Vollendung nähert, handelt es sich nunmehr darum, die endgültigen Entscheidungen bezüglich der künstlerischen Ausgestaltung der Innenräume zu treffen. Das Hof-Bau-Komitee hat beim Kaiser Franz Josef die Bewilligung erwirkt, dass speciell zu diesem Zwecke eine Studienreise in das Ausland unternommen werden solle. Kürzlich traten, wie das Wiener „Fremden-Blatt" meldet, der erste Hofrat im Oberhofmeister-Amte Herr Wetschl, Ministerialrat Ritter von Förster, dann die Leiter des Burgbaues, die Bauräte Hofer und Niedzielski, die Reise an. Auf dem Programm steht zunächst der Besuch der bayerischen Königsschlösser, und zwar besonders der alten Bauten in Nymphenburg, München, Würzburg und Bamberg. Von Bayern geht die Studienreise nach Frankreich, woselbst in Paris, Versailles, St. Cloud und in den Schlössern an der Loire eingehende Besichtigungen vorgenommen werden sollen. Über Lyon reisen die Herren dann nach Turin, Genua, Rom und Neapel u. s. w. Die Reise verfolgt den Zweck, zu studiren, was von den Einrichtungen der besichtigten Schlösser für den Burgbau benutzbar sein würde.

Aus ***Venedig*** wird gemeldet, dass sich dort eine ***englisch-venezianische Aktiengesellschaft*** mit einem Kapital von einer Million Pfd. Sterling gebildet habe, um die verschiedenen Zweige der venezianischen Kunstindustrie zu einem grossen kaufmännischen Unternehmen zu vereinigen. Es ist der Ankauf folgender Etablissements beabsichtigt: das Spitzen- und Stoffgeschäft Jesurum, die „Venice Art Company", das Möbel- und Glaswarengeschäft Testolini, das Etablissement Venezia-Murano und die Mosaik- und Kunsthandlung Pagliarin und Franco; Hotelankäufe in grösserem Massstabe sollen hinzutreten. Die Nachricht wird in der ganzen gebildeten und insbesondere in der künstlerisch gebildeten Welt mit lebhaftem Bedauern aufgenommen werden. Das Vordringen der englischen Rasse in Italien und besonders in Venedig bildete bereits bisher für jeden Nicht-Engländer eine Erschwerung des Genusses von Natur und Kunst, die Überschwemmung des Landes der Kunst und Poesie mit dem Volk der Prosa und des Geschäfts eine grosse Gefahr für das italienische Land und Volk selbst. Diese Gefahr wächst, wenn es sich um die geschäftliche Ausbeutung einer eigenartigen Kunstblüte, wie die venezianische Kleinkunst sie darstellt, durch englisches Kapital handelt.

*** *Von den Forderungen des österreichischen Staatshaushalts-Etats für Kunst und Wissenschaft* sind folgende hervorzuheben. Die wichtigste betrifft die Mittel zur Errichtung eines *österreichischen archäologischen Instituts*. Zur Ausführung der Deckengemälde für die Wiener Universitäts-Aula wird ein Betrag von 60000 Gulden in Anspruch genommen. Der künstlerischen Ausschmückung der Krakauer Universität waren in den letzten Jahren 30000 Gulden gewidmet; da jedoch die Kosten des im Hofe der Universität aufzustellenden Kopernikus-Denkmals in diesem Betrag nicht die volle Deckung finden, wird hierfür ein weiteres Erfordernis veranschlagt. Einen sehr grossen Raum im Voranschlage nimmt das Erfordernis der „Konservirung und Restaurirung alter Bau- und Kunstdenkmale" ein. So wird für die Restaurirung der farbenprächtigen alten Glasgemälde im Sankt Stefansdom in Wien eine Subvention von 4500 Fl. in Aussicht genommen. Für die künstlerischen Renovirungsarbeiten an der Franziskanerkirche in Salzburg wird ein Betrag von 15000 Fl. veranschlagt. Der Restaurirung der Inviolatakirche in Riva, einer der schönsten Renaissancekirchen Tirols, soll eine grössere Subvention zugewendet werden.

VOM KUNSTMARKT.

In ***Wiesbaden*** hat die Firma ***Deiters & Comp.*** in den neu erbauten Kunstsälen eine dauernde Kunstausstellung und Kunsthandlung eröffnet, zu deren Beschickung durch Cirkular aufgefordert wird. Die Ausstellung umfasst Malerei, vervielfältigende Kunst und Kunstgewerbe. Es sei hierdurch auf das neue Unternehmen aufmerksam gemacht.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 3. 28. Oktober.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE BÖCKLINAUSSTELLUNG ZU BASEL.

20. SEPTEMBER BIS 24. OKTOBER 1897.

Die Baseler Böcklinausstellung hat alle Erwartungen übertroffen. Sie giebt natürlich nur einen Bruchteil des ganzen Werkes, etwa hundert Nummern, wenn die kleinen Sachen mitgerechnet werden, allein bei Böcklin heisst das schon sehr viel; man hat den Eindruck eines ungeheuren Reichtums. Seine Kunst erscheint in ihrer ganzen Vielseitigkeit, und die einzelnen Perioden sind gleichmässig genug vertreten, um den Gang der Entwicklung verfolgen zu können. Basel hat zudem die einzigen Fresken des Meisters, neben den bekannten im Treppenhause des Museums die weniger bekannten in der Gartenhalle Sarasin-Thurncysen, die der Besitzer für die ganze Dauer der Ausstellung zugänglich machte.

Die Bilder sind vortrefflich gehängt. Nach einer Böcklinschen Idee hat man die Wände mit schwarzem Tuch ausgeschlagen, so dass die Farbe eine gewaltige Leuchtkraft entwickelt. Die drei Abteilungen des grossen Oberlichtsaales der Kunsthalle gestatteten ein bequemes Disponiren, selten sieht man zwei Bilder übereinander, so dass selbst Bekanntes eine wesentlich neue Wirkung hat. Für das Ganze aber ergab sich eine prachtvolle Steigerung: von den gedämpften Frühbildern des ersten Raumes zu den stark sprechenden, feierlich-einfachen Bildern der mittleren Periode bis zu der jubelnden Farbenoffenbarung des letzten Stiles. Die Inkunabeln der Böcklinschen Kunst sind in einem gesonderten Kabinett untergebracht, und so ist die Gefahr vermieden, dass für den Gesamteindruck die Frühperiode zu stark accentuirt erscheine.

Von der Schlusswand her blickt, den gesamten Saal betrachtend, das grandios aufgefasste Selbstporträt von 1893 (Basel, Museum): der Mann, der sich durchgesetzt hat. Es ist wohl der Typus, den die Nachwelt festhalten wird. Daneben aus der Zeit des Ringens, das Selbstbildnis mit dem Tod von 1872 (Basel, La Roche). Dann die Frau des Künstlers (1863; Basel, Kunstverein), ganz hell, in hellem Kleid auf hellem Grund, und ähnlich ein anderes Porträt einer Römerin (Zürich, Rothplatz) und der Idealkopf einer Sappho (Basel, Sarasin-Sauvain). Dunkeltonig sitzen dazwischen die grünlich-graue Viola mit dem Veilchenstrauss (Basel, Museum) und die Melancholie (Basel, Sarasin-Thiersch), eine machtvolle südliche Bildung, effektvoll aufblickend, ein Motiv, das in seinen weiteren Verzweigungen eine Kleopatra und Magdalena zeitigt. Auch diese letzteren Köpfe aus den sechziger Jahren, sind vergleichbar mit Feuerbachs »Römerin« in der Galerie Schack.

Diese Porträtreihe giebt ein wundervolles Ensemble, und man hat gut gethan, sie gesammelt auszustellen; im übrigen aber ist — wie gesagt — die chronologische Ordnung wesentlich massgebend gewesen.

Abgesehen von kleinen, ganz frühen Sachen und den noch unfreien, ersten ideal-italienischen Landschaften finden wir zunächst die grosse Jagd der Diana von 1862 (Baseler Museum), ein hochbedeutendes Motiv, unendlich reich in pflanzlichem Detail und mit vollkommener Charakterisirung der Licht- und Luftmomente. Man frage sich, was man einem solchen Bilde damals hätte zur Seite stellen können? — Aus derselben Zeit (Weimarer Periode) eine liegende nackte Venus, den Amor entsendend (Frankfurt, Cohen): das Fleisch leuchtet golden in der warmen Dämmerung des Abends. Dann kommt der zweite römische Aufenthalt (1862-66), den vor allem die Schöpfung der »Villa am Meer« charakterisirt. Die Ausstellung giebt

eine der späteren Redaktionen des Themas von 1868 (Zürich, Schwarzenbach). Früher und viel düsterer in der Stimmung ist die „Ruine am Meer“, ein grosses Breitbild (Darmstadt, v. Heyl). An die Schacksche Sammlung werden wir weiterhin erinnert durch einen „Anachoreten“ und eine „altrömische Weinschenke“ (beide Basel, Preiswerk-Ringwald), die letztere von eigentümlich feiner, graulicher Färbung. Ebenfalls aus Baseler Privatbesitz (Merian-Iselin) stammt ein „Petrarca, an der Quelle von Vancluse“ (1867), mit reizvollem Ausblick auf eine sonnige Wiese, aber doch gedämpft im Licht. Man begreift, wie gleichzeitig die graue „trauernde Magdalena“ (Basel, Museum) entstehen konnte; auch das Porträt dieser Periode, das zahlreich vertreten ist, hält sich in feinen grauen Tönen. Böcklin macht eine ähnliche Entwicklung zum Grauen durch wie Feuerbach, aber es ist für ihn nur ein Übergang. Mit den siebziger Jahren kommt plötzlich die Farbe, stärker als er sie je gehabt hatte und in unerhörten Kontrast-Verbindungen auftretend. Wie ein helles Trompetensignal klingt die „Muse des Anacreon“ (Aarau, Kunstverein) aus ihrer Umgebung heraus, ein Prachtbild ersten Ranges, wo das mächtige Rot und Blau nur die Begleitung zu der sprühenden Kraft des Auges ist. Wie aus der „toscanischen Villa“ der Gartenhalle Sarasin (übereinstimmend mit dem Bild in der Schackgalerie) die „ideale Frühlingslandschaft“ (bei Schack) wird, wo der gedämpfte Ton durch die lebhafteste Farbe ersetzt ist, so werden aus der abendlich wolkigen Landschaft mit dem „Gang nach Emmaus“ (Gartenhalle Sarasin und Schack) die mittagshellen „Maurenzüge“. Rote Mäntel erscheinen, sonniges weisses Gemäuer, Blutbuchen, herbstliches Goldlaub. Aus dem Besitz des Herrn La Roche-Ringwald (Basel) findet man einen solchen Trupp roter Krieger, der auf glühender staubiger Strasse am Hügel emporreitet (1871), und das ist nur ein Vorspiel zu der Farbenpracht des Maurenzuges von 1873 (Luzern, Kunstmuseum). Aus demselben Jahre besitzt die Baseler Sammlung den „Kentaurenkampf“, eine der bedeutendsten Äusserungen von Böcklins Geist, gleich gewaltig in der Linie wie in der Farbe. Ein ganz abweichender Entwurf dazu (aus Baseler Privatbesitz) ist ebenfalls ausgestellt, von köstlicher silberiger Stimmung, „wie ein Paolo Veronese“. Silberig ist auch die „Venus Anadyomene“ des Herrn v. Heyl (1873), die leicht wie ein Wölkchen aus dem Meer sich hebt. Anderes übergehend muss ich die „blumenstreuende Flora“ (Berlin, v. Reth), an der man sich nie satt sieht, schon darum erwähnen, weil ihr eine Umzeichnung Böcklins beigegeben ist, die die Figur — in Lebensgrösse — als Glasgemälde behandelt, einfach und stilvoll, dass man wohl wünschen möchte, sie einmal so ausgeführt zu sehen (Wiesbaden, Weidenbusch).

Nach der Mitte der siebziger Jahre kommt die Abklärung ins Einfache, Feierliche. Es ist die Zeit, wo Böcklin nach zehnjährigem Aufenthalt im Norden (Basel und München) wieder nach Italien übersiedelt und in Florenz seinen Wohnsitz aufschlägt. In der Farbe und in der Linie beschränkt er sich auf das ganz Wenige, um der Wirkung die höchste Kraft zu sichern. So ist „Odysseus und Kalypso“ komponirt, er blau, sie rot, sonst nichts als brauner Fels, grauer Himmel und graues Meer. Die Silhouette des Odysseus aber besitzt eine Energie der Wirkung, die früher ihresgleichen nicht hat. Und so ist die „Muse“ des Herrn v. Heyl (μουσα σεμνη) sitzend, fest sich umhüllend, eine strenge Vertikale vor leuchtend blauem Himmel. Vergleicht man damit die Klio von 1875 (Mannheim, Ladenburg), so erscheint ihre Schönheit weich neben solch herber Monumentalität. Auch in der Landschaft wird Böcklin einfacher und stiller, und die ruhige Klarheit der Scene ruft ganz von selbst den Gedanken des Heiligen hervor. Gefilde der Seligen sind alle die märchenhaft glänzenden Frühlingslandschaften dieser Zeit, und die feierliche Prozession der weissgekleideten Feueranbeter im Opferhain (Basel, Museum) ist eine von den Staffagen, die ganz notwendig aus dem Geist des Ortes sich entwickelt zu haben scheinen. Leider fehlt der Ausstellung eine „Toteninsel“, dafür hat Heyl seinen „Prometheus“ geschickt.

Und nun kommt noch einmal eine Überraschung. Betritt man den dritten Raum der Ausstellung, so prallt man förmlich zurück vor der Pracht des üppigsten Kolorits. Es ist, als ob eine unbändige Freudigkeit über den alternden Meister gekommen wäre, die sich in Farbe Luft machen musste. Wenn man von der „Bauernblumenpracht“ bei Böcklin gesprochen hat, so gilt dieses Wort ganz besonders von dieser letzten Periode. Sie beginnt etwa mit der Mitte der achtziger Jahre. Es war damals, wo er die Heimat wieder aufsuchte und in Zürich mit Gottfr. Keller zusammensass. Was er malt, ist jetzt alles sinnlich-prächtig, die elegische Stimmung schwindet, selbst in der „Heimkehr“ (v. Heyl, 1888) wirkt die abendliche rote Herbstlandschaft doch nur wie verhaltener Jubel. Und was soll man erst sagen von dem brennenden Schloss mit der riesigen Brücke und dem unergründlichen Purpurglanz des Meeres (Gross-Lichterfelde, Steinbach, 1886) oder dem Baseler Najadenbild (1886), wo das Gekreisch der Weiber in den hochaufspritzenden Wellen in Farbe umgesetzt erscheint! Daneben geniesst man die unwiderstehliche Komik der „Meeresidylle“ von Herrn Mylius (Basel), mit der seltenen Stimmung des bedeckten Mittagshimmels über glatter Fläche. Auch die „Susanna im Bade“ ist da, zum Ärger vieler Besucherinnen, die sich nicht klar machen, wie unschuldig das Bild eigentlich ist. Diese letzte hochfarbige Periode ist vielleicht am besten von allen repräsentirt. Von dem „Kentauren in der Schmiede“ (1886) und dem reizen-

den Frühlingsgesang „Sieh, es lacht die Au!“ (1887) laufen die Daten gleichmässig bis zur pompösen „Venus Genetrix“ 1892 (Breslau, Prof. Neisser) und dem „Polyphem“ von 1895 (Basel, Von der Mühll). In dem letztgenannten Bild scheint sich noch eine specifisch neue Farbenempfindung anzukündigen, was auch die augenblicklich in München ausgestellte „Jagd der Diana“ bestätigt.

Es wäre nicht unmöglich gewesen, die Baseler Ausstellung noch grösser zu machen, allein es ist der allgemeine Eindruck, dass sie, so wie sie ist, etwas in ihrer Art Vollkommenes darstellt, und — was bei Ausstellungen so selten vorkommt — der Besucher verlässt sie mit einem reinen Gefühl von Beglückung.

HEINRICH WÖLFFLIN.

DIE ENTWÜRFE FÜR DAS BISMARCKDENKMAL IN BERLIN

Nachdem die Jury den Entwurf von Reinhold Begas dem Komitee zur Ausführung empfohlen und diese Empfehlung die volle Billigung des Kaisers gefunden hat, dem die höchste und letzte Entscheidung bei allen in Berlin zu errichtenden Denkmälern zusteht, ist es eigentlich ein müssiges Unternehmen, das Urteil der Jury nachträglich anzufechten oder mit dem vollen Ton der Beistimmung Ja und Amen dazu zu sagen, wobei man noch leicht in den Verdacht des Servilismus geraten könnte. Aber es verlohnt sich doch der Mühe, den Verlauf der Dinge historisch festzustellen, und wenn man diesen auch in einigen Punkten befremdlich finden muss, so verlangt doch das Endergebnis eine andere Beurteilung, als sie bei dem Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. von vielen Seiten laut wurde. Hat hierbei anscheinend die Personenfrage über alle anderen Fragen gesiegt, so sind bei der Entscheidung über das Bismarckdenkmal auch künstlerische Gründe schwer ins Gewicht gefallen.

An der ersten Konkurrenz im Jahre 1895 — und damit kommen wir auf den geschichtlichen Verlauf der Angelegenheit — hatte sich Begas überhaupt nicht beteiligt. Es waren dreissig Preise in drei Abstufungen verteilt worden, und da das Komitee sich damals über eine Entscheidung nicht einigen konnte, vielleicht aus bekannten politischen Gründen nicht wollte, wurde eine engere Konkurrenz zwischen den Gewinnern der ersten zehn Preise beliebt, und zu diesen wurden noch fünf Bildhauer zur Beteiligung eingeladen: Begas, Manzel und Brütt in Berlin, Robert Diez in Dresden und Maison in München. Einer von diesen fünfzehn, Robert Bärwald, ist durch seinen Tod aus der Reihe der Bewerber ausgeschieden, und Diez und W. von Rümann haben auf eine Beteiligung verzichtet, obwohl jedem der Bewerber die sehr reichlich bemessene Entschädigung von 5000 M. zugesichert war. So sind also nur zwölf Entwürfe eingeliefert worden, die, mit Ausnahme des Begasschen, teils durch Situationspläne, teils durch plastische Veranschaulichung des Denkmalsplatzes erläutert worden sind. Wenn man den ungeheuren Aufwand von Scharfsinn und Fleiss, der hier vielleicht ganz und gar nutzlos gemacht worden ist, im einzelnen prüft, möchte man annehmen, dass keiner der Konkurrenten geahnt hat, wohin die Entscheidung fallen werde.

Am meisten haben sich die Bewerber um eine monumentale Gestaltung des Platzes abgemüht, auf dem das Denkmal errichtet werden soll. Bei der ersten Konkurrenz war die Frage offen gelassen worden, ob das Denkmal seine Stelle auf dem obersten Podest der grossen Freitreppe oder auf dem Platze davor erhalten sollte. Jetzt ist letzterer als Standort vorgeschrieben worden, nicht weil er der absolut beste ist, sondern weil man zwischen zwei Übeln das kleinere wählen wollte. Das Bestreben aller Bewerber ist darauf hinausgegangen, ein erträgliches Verhältnis zwischen der mächtigen Hinterkulisse des Reichstagsgebäudes, der Bismarckfigur und der plumpen Siegessäule, die den gewaltigen Platz beherrscht, herzustellen. So weit die angedeuteten Grössenverhältnisse ein Urteil erlauben, ist es keinem von ihnen gelungen, die Kluft, die zwischen dem Reichstagsgebäude und der Siegessäule klafft, durch ein Bismarckdenkmal zu überbrücken. Wenn es Begas versuchen will, der übrigens mit der Aufheftung einer photographischen Abbildung seines Bismarckdenkmals auf eine Photographie der Front des Reichstagsgebäudes keinen genügenden Anhalt zur Beurteilung der von ihm beabsichtigten Dimensionen geboten hat, so müsste er mindestens einen Koloss von Rhodus aufthürmen. Vom ästhetischen Standpunkte liesse sich wenig darüber sagen. Man kann sich den Fürsten Bismarck ebenso gut kolossal denken wie den Herkules auf Wilhelmshöhe, die Germania auf dem Niederwald und den frommen Carlo Borromeo bei Arona über dem Lago Maggiore. Aber diese Figuren stehen isolirt auf Bergeshöhen, und ihre gewaltigen Abmessungen behaupten sich auch gegen den leeren Luftraum, der nur selten einen wirksamen Hintergrund bietet. Auf einem ebenen Raum in der Tiefe einer Grossstadt, deren Strassen und Plätze nach dem Lineal gerichtet sind, muss ein Denkmal aber unmittelbar zum Beschauer sprechen, und es darf durch keine erdrückende Nachbarschaft gestört werden. Man beobachte nur, wie stark die Denkmäler im Tiergarten, König Friedrich Wilhelm III. und seine Luise, Goethe und Lessing auf das Volk wirken, wie sich die Keime, die hier durch Anschauung empfangen werden, von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzen.

Wir fürchten, dass diese intime Verbindung zwischen Denkmal und Beschauer sich auf dem unheimlichen Platze vor dem Reichstagsgebäude nicht herstellen

lassen wird, wie sehr man sich auch abmühen möge, diesen Platz durch architektonische und gärtnerische Anlagen freundlicher zu gestalten. Selbst Wallot hat sich mit dieser Aufgabe beschäftigt, ohne dass er jedoch zu einem befriedigenden Ergebnis gelangt ist, weil er dem gärtnerischen Schmuck einen zu geringen Raum gelassen hat. Und gerade dieser bildet gegenwärtig den Hauptreiz des Königsplatzes. Er stellt die Harmonie zwischen der Siegessäule, dem lustigen Villenstil des Krollschen Etablissements und der ernsten Pracht des Reichstagsgebäudes her. Wenn diese Anlagen zu Gunsten einer steifen, architektonischen Anordnung im Versailler Stil beseitigt würden, büsste Berlin einen monumentalen Platz ein, auf dem die gütige Spenderin Natur mannigfache Sünden der Kunst durch ihren Reichtum bemäntelt hat.

Ist es aber überhaupt unumgänglich nötig, ein Bismarckdenkmal vor dem Gebäude des deutschen Reichstags zu errichten? Bismarck hat eigentlich niemals mit dem Reichstage, der seine Schöpfung war, aber nur immer nach schweren Kämpfen sein Werkzeug wurde, in gutem Einvernehmen gelebt. Nachdem er aus dem Amte geschieden war, ist es sogar vorgekommen, dass der Reichstag ihm die Ehre eines Glückwunsches zum 80. Geburtstage verweigerte. Was hat ein Bismarckdenkmal also mit dem Reichstagsgebäude zu thun?

Zu den künstlerischen Gründen, die gegen eine solche Verbindung sprechen, gesellen sich demnach noch sachliche. Wir haben jedoch Ursache zur Befürchtung, dass weder die einen noch die andern kräftig genug sein werden, um den einmal gefassten Plan zu beseitigen. Wie wir es seit fast zehn Jahren in Berlin gewohnt sind, zieht sogar immer das eine das andere nach sich. Man spricht bereits davon, auf der Westseite des Königsplatzes, gegenüber dem ehemaligen Krollschen Etablissement, ein Standbild Moltkes zu errichten, damit nur ja ein Seitenstück zu der Bismarckstatue an der Ostseite gewonnen werde. Es besteht nun einmal die Legende, dass die beiden Männer miteinander wie Dioskuren gelebt und zusammen die Einigung Deutschlands nach einem gemeinschaftlich aufgestellten Programm ausgearbeitet haben, und allen neueren Veröffentlichungen zum Trotz bleibt diese fromme Geschichtslüge bestehen.

Bei einer so verwickelten Sachlage ist also gar nicht daran zu denken, dass die Platzfrage nochmals erörtert und ein anderer Platz ausfindig gemacht werden könnte, auf dem die gewaltige Persönlichkeit, auf die es doch allein ankommt, besser zur Geltung käme. Man hat mit dem Kaiser Wilhelm-Denkmal, bei ungleich grösseren Dimensionen als sie bei dem Bismarck-Standbilde möglich sind, eine Probe gemacht, die in hohem Grade unbefriedigend ausgefallen ist; diese böse Erfahrung scheint jedoch keinen tiefen Eindruck gemacht zu haben. Es mag aber wenigsten mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass der Kern des Begasschen Entwurfes, das Standbild auf dem hohen, an den vier Ecken von Säulenpaaren eingefassten Sockel, auch für andere Plätze verwendet werden könnte und dass dann seiner Ausführung weit weniger Bedenken entgegen ständen als jetzt. Begas hat auch auf die Mitwirkung eines Architekten verzichtet und nur in der Gestaltung des schmalen, langgestreckten Unterbaus, zu dem mehrere Stufen hinaufführen, eine Beziehung zu der architektonischen Kulisse gesucht. Die Ecken des Unterbaus sind durch zwei allegorische Gruppen ausgezeichnet. Links lehnt sich ein Jüngling, der sich über einen aufgeschlagenen Folianten beugt, an eine ägyptische Sphinx, womit der Künstler anscheinend die Staatsweisheit versinnlichen will, und auf der rechten Seite stellt eine schlanke, nur leicht bekleidete, jungfräuliche Gestalt, die mit der Rechten triumphirend die Kaiserkrone in die Höhe hebt, den Fuss auf den Rücken einer in ohnmächtiger Wut die Zähne fletschenden Tigerin. Man wird darin den Sieg Germaniens über das niedergeworfene Frankreich zu erkennen haben, obwohl die schöne Siegerin, die verschwenderisch ihre Reize enthüllt, mit dem uns geläufigen Typus einer Germania keinen Zug gemein hat. Zwei Einzelfiguren auf halbrunden Ausbuchtungen, die aus der Mitte des Unterbaus an der Vorder- und Rückseite des Standbild-Sockels hervortreten, setzen den Kommentar fort. Vorn sieht man die unter der Last der Erdkugel gebeugte Gestalt des Atlas, an der Rückseite einen jungen, nur mit einem Schurzfell bekleideten Schmied, der das Schwert härtet, mit dem die deutsche Einheit erkämpft worden ist. Es ist zweifelhaft, ob dieses allegorische Beiwerk und die Reliefs, die die Seitenflächen des Sockels und die Vorderseite der runden Vorsprünge des Unterbaus schmücken, zur Ausführung kommen, und es wäre nicht einmal erwünscht, wenn es geschähe; aber es muss anerkannt werden, dass Begas die allegorischen Gruppen und Figuren energischer mit der Hauptfigur zusammengefasst hat, als es den meisten seiner Mitbewerber gelungen ist, von denen einige allerhand seltsame, wenig verständliche Figuren weit über eine Plattform verstreut haben, aus deren Mitte sich die Porträtfigur einsam erhebt.

Dass Begas's Entwurf alle Mitbewerber, Schaper und Siemering inbegriffen, erheblich schlägt, ist zweifellos, und diese Thatsache rechtfertigt den Spruch der Jury vollkommen. Es ist bekannt, dass Begas vor Jahren eine Bismarckbüste geschaffen hat, die dem Ideale, das sich das deutsche Volk von seinem Helden macht, so vollkommen entspricht wie keine der zahllosen anderen, und dieser ins Übermenschliche, zu dämonischer Grösse gesteigerte Ausdruck leuchtet, ja flammt aus der kleinen

Denkmals-Skizze so kräftig heraus, dass sich dem Beschauer sofort die Überzeugung aufdrängt: dieser und kein anderer! Und diesem Ausdruck entspricht die ganze Haltung des Mannes: gebieterisch, zum Äussersten entschlossen, furchtlos und majestätisch ohne die leiseste Spur von theatralischem Pathos! Mit der Linken, die den Griff des Pallasch umklammert, hält er diesen weit vom Körper an den straff gespannten Riemen ab, während die Fingerspitzen der Rechten auf ein Schriftstück gestützt sind, das über einen Baumstamm gebreitet ist. Man möchte an eine bestimmte Situation seines Lebens denken, etwa an seine Verhandlungen mit den Delegirten der republikanischen Regierung, wo der „schreckliche" Mann mit dem Grimm eines Löwen jeden Gegner niederschmetterte, der etwas von Elsass und Lothringen abhandeln wollte.

Jede allegorische Zuthat würde den mächtigen Eindruck der Statue nur schädigen, und sie würde auch entbehrlich sein, wenn man sich in letzter Stunde doch noch für einen anderen Platz entschlösse. Die Aussichten dazu sind, wie gesagt, sehr gering. Aber wenn es der Presse jetzt verwehrt wird, ihre Stimme vor der Entscheidung in einem Wettbewerb mit abzugeben, soll sie wenigstens nicht schweigen, wenn sie vor einem verhängnisvollen Entschluss warnen zu müssen glaubt. *ADOLF ROSENBERG.*

BÜCHERSCHAU.

Max Lehrs, Arnold Böcklin. Ein Leitfaden zum Verständnis seiner Kunst. München, Photographische Union. 1897.

Doppelt gesegnete Herbsttage sind es heuer für den greisen Meister, den grössten Maler des Jahrhunderts, für Arnold Böcklin, der in seiner pinienumschatteten Villa in San Domenico den siebzigsten Geburtstag feiert. Reich und vieltönig ist der jubelnde Dank derer, denen seine herrliche Kunst eine Welt von Freude und Schönheit geschenkt. Und gross werden auch die Festgaben sein, die das Jubiläum dem Meister beschert. Eine der schönsten und erfreulichsten, weil sie aus dem freudigen begeisterten Herzen eines feinfühlenden Künstlermenschen stammt, ist Max Lehrs „Leitfaden", wie ihn der Verfasser selbst so bescheiden nennt. Gäbe es doch viele solcher „Leitfaden", die dem Nichtsehenden den Schleier von Augen und Seele reissen und ihn Schönheiten schauen lassen, die er zuvor nur dunkel geahnt und jetzt so voll erfasst und geniesst. Es ist ein wirklicher „Leitfaden", dieses einfache und dabei so vornehm ausgestattete Büchlein, für jeden, der die Böcklinausstellung in Basel besucht, für jeden, der vor ein Bild des Meisters tritt. Die Offenbarungen Böcklin'scher Kunst lehrt der Führer schauen und erfassen, denn Böcklins Kunst, so sehr und allgemein impulsiv sie den naiven Kunstfühlenden zu erfassen vermag, sie bedarf doch einer liebevollen Erhöhung, einer Erziehung zu sich. Und von diesem Bedürfnisse aus ging Lehrs. Das Philistertum, unser charakteristisches biedermaierisches Erbübel, das unser Volk in seiner Totalität hinter fast allen Kulturnationen zurückstehen lässt, was künstlerische Empfindungsfähigkeit betrifft, dieses entsetzliche Hemmnis einer allgemeinen künstlerischen Entwicklung, dem andererseits die herrlichsten Kunstwerke, wie sie wiederum kein Volk in dieser Macht und Zahl hervorgebracht hat, gegenüberstehen, bekämpfend wendet sich Lehrs, zugleich mit Benutzung Lichtwarkischer Gedanken an die Frauen, „welche die im Museum empfangenen Eindrücke heimtragen ins Haus, in die Familie", und welche als Mütter so viel verhüten können schon beim Kinde, indem sie es zur wahren Schönheit führen, und sich hüten, es mit dem grotesk-verzerrten „Struwwelpeter", Meggendorfer, oder mit den scheusslichen Verballhornisirungen unserer keuschen, schlichten Märchen von der Kunst wegzureissen. Führer zur Kunst haben wir doch so viele. Neben Lionardo, Dürer und Rembrandt tritt Böcklin, der doch der Unsere ist. Und Böcklins Kunst schildert uns Lehrs in anschaulicher, enthusiastischer und liebenswürdiger Weise, die jeden Empfindenden erfasst. Er enthüllt ihre grosse Freudigkeit, ihre Kraft und tiefe Schönheit, ihre eminent persönliche Stellung zur Natur, ihre rein künstlerischen Qualitäten. Freudig ist das kleine schöne Buch geschrieben und ebenso zu wirken ist sein Zweck, den es sicher erreichen wird. *BRAUN.*

KUNSTBLÄTTER.

Augsburg. — Der Photograph *F. Hoefle* in Augsburg hat zwei neue Serien von Aufnahmen aus der Stuttgarter Kunst- und Altertumssammlung sowie der Galerie in Donaueschingen veröffentlicht.

NEKROLOGE.

*** Der frühere Archivdirektor Dr. *David von Schönherr,* der sich um die Erforschung der Kunstgeschichte Tirols grosse Verdienste erworben hat, ist am 19. Oktober in Innsbruck im Alter von 75 Jahren gestorben.

Louis Gurlitt †. Am Sonntag den 19. Oktober ist in Naundorf bei Schmiedeberg, wo er die letzten Jahre im Sommer zu leben pflegte, der Professor Louis Gurlitt, der älteste deutsche Landschaftsmaler unserer Tage, gestorben. Gurlitt wurde in Altona am 8. März 1812 geboren. Seinen ersten Unterricht in der Kunst empfing er bei Gensler in Hamburg. Mit sechzehn Jahren trat er dort in die Malerschule von J. Bendixen ein, dem er während einer vierjährigen Lehrzeit bei seinen Dekorationsmalereien half. Hierauf wandte er sich der Porträtmalerei zu und besuchte in Kiel vorübergehend die Gips- und später die Modellschule der Akademie. Zur Fortsetzung seiner Studien begab er sich nach Kopenhagen, wo er unter dem Einfluss der dort herrschenden Schule Naturalist wurde, nachdem schon früher Morgenstern und Dahl auf ihn eingewirkt hatten. Er blieb nun längere Zeit in Kopenhagen und machte Ausflüge in die dänische Landschaft und nach Schweden und Norwegen. Seine erste grössere Reise führte ihn über München nach Oberitalien. Hierauf kehrte er nach Kopenhagen zurück, wo er einige Jahre lang blieb und Mitglied der Königlichen Akademie wurde. Im Jahre 1843 finden wir ihn in Düsseldorf und bald darauf in Unteritalien, wo er für seine nachfolgenden Bilder zahlreiche Motive sammelte. Nach seiner Rückkehr lebte er vorübergehend in Berlin und hielt sich dann drei Jahre lang auf dem Gute eines Kunstfreundes in Neschwitz auf. Im Jahre 1851 siedelte er nach Wien über. Hier lernte er den Dichter Friedrich Hebbel und den Physiologen Brücke kennen und schloss sich ihnen in inniger Freundschaft an. Indessen trieb ihn die Wanderlust auch von Wien fort. Er begab sich wieder auf Reisen nach Italien und Griechenland, und lebte dann seit dem Jahre 1859 in Siebleben bei Gotha in einer ihm vom Herzog von Koburg-Gotha eingeräumten Villa

[illegible] Hügels. Nachdem er dann in den [illegible] auch noch Spanien und Portugal durchstreift hatte, siedelte er nach Dresden und schliesslich nach Steglitz bei Berlin über, das sein letzter bleibender Wohnsitz war. In seinem langen Leben hat er eine grosse Anzahl von Landschaften geschaffen, die eine eigene Mischung von Naturalismus und dem Streben nach Stilisirung zeigen. Seine kunstgeschichtliche Stellung beruht auf dem Einfluss, den er namentlich auf Andreas Achenbach ausgeübt hat.

H. A. L.

PERSONALNACHRICHTEN.

Der russische Marine-Maler *Aiwasowski* feierte in seiner Vaterstadt *Feodossia* sein 60jähriges Künstlerjubiläum. Er hat in der langen Zeit seiner Thätigkeit über 5000 Bilder gemalt.

Stuttgart. — Der Kgl. Galeriedirektor *von Rustige* hat wegen vorgerückten Alters sein Entlassungsgesuch eingereicht.

DENKMÄLER.

· *Denkmälerchronik.* — Am 18. Oktober ist in *Karlsruhe* das Reiterdenkmal für Kaiser Wilhelm I., ein Werk des Professors *Heer*, in Gegenwart des Grossherzogs von Baden enthüllt worden. — An demselben Tage wurde in *Wiesbaden* auf dem Schillerplatze ein Standbild des Kaisers Friedrich enthüllt, das nach einem Modell von *Uphues*, einem Schüler von Begas in Berlin, von Martin & Piltzing in Bronze gegossen worden ist. Es ist 3,80 m hoch und stellt den Kaiser in Kürrassieruniform mit dem Mantel der Ritter des Ordens von Schwarzen Adler dar. Der Schöpfer des Standbildes wurde durch Verleihung des roten Adlerordens 4. Klasse ausgezeichnet.

Die Ausführung des Leipziger Völkerschlachtdenkmals ist nach einem Beschluss in der Hauptversammlung des deutschen Patriotenbundes vom 18. Oktober definitiv dem Professor *Bruno Schmitz* in Berlin übertragen worden. Von den erforderlichen Kosten von 1250000 M. sind etwa 160000 aufgebracht worden.

Leipzig. — Am 18. Oktober fand die mit der feierlichen *Enthüllung* verbundene Übergabe des neuen Leipziger *Bismarckdenkmals* an die Behörden statt. Wir haben über das damals bevorstehende Ereignis bereits in der ersten Nummer der Chronik des laufenden Jahrgangs berichtet. Das Denkmal in der hübschen landschaftlichen Umgebung gewährt einen freundlichen Anblick, besitzt aber nicht den monumentalen Charakter, den man für ein Denkmal Bismarcks fordern kann. Lehnert stellt uns Bismarck nicht als die gewaltige Reckengestalt des Schöpfers des deutschen Reiches dar, sondern als den Bismarck der letzten Jahre, der fern vom Getriebe der Welt von den Kämpfen des Lebens ruht. Ungleich mehr fesselt uns die Schöpfung Magr's, der am Fusse des Felsens stehende Arbeiter, der dem Fürsten einen Lorbeerzweig reicht. Er ist trotz der etwas theatralischen Pose eine kraftvolle markige Gestalt. Geradezu geschmacklos ist aber die Aufschrift auf der kupferbekleideten Basis des Denkmals. Hier liest man den Namen Bismarck und zwar aus lauter kleinen Goldknöpfen zusammengesetzt — „Posamentirknöpfe“ meinte ein Witzbold, und er hat nicht so unrecht.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Dresden. — Die *Tiedgestiftung* hat auf der Internationalen Kunstausstellung das schöne Brunnenrelief *Arthur Volkmanns* aus bemaltem Marmor angekauft und der Königlichen Skulpturensammlung im Albertinum zum Geschenk gemacht.

Berlin. — Im *Königlichen Kunstgewerbe-Museum* sind zur Zeit in dem oberen, vom vorderen Treppenaufgange zugänglichen Oberlichtraume von Herrn Richard Heyer, Lehrer an der Kunstschule zu Hannover, 64 Aquarelle von älteren Bauwerken aus Hildesheim ausgestellt. Die Aufnahmen geben in flotter wirkungsvoller Darstellung, welche der malerischen Erscheinung jener Baulichkeiten gerecht wird, die künstlerisch bemerkenswerten Holzbauten und namentlich eine Reihe der reizvollen und pittoresken Strassenansichten der altertümlichen Stadt wieder. Hieran schliessen sich Darstellungen der hervorragenderen Einzelheiten, welche die Aufnahmen vervollständigen und auch für Detailstudien nutzbar machen. Ein grösserer Teil dieser Aufnahmen ist bereits für eine Veröffentlichung bestimmt.

*** Der *Verband der deutschen Illustratoren*, der seit einem Jahre besteht, hat ein Rundschreiben erlassen, worin er zu einer *Schwarz- und Weissausstellung* einladet, die im April nächsten Jahres in den Räumen des Akademiegebäudes in *Berlin* stattfinden soll, die von den zuständigen Behörden zur Verfügung gestellt worden sind.

Wien. — In einem der kleineren Räume der sogenannten „Gartenbau-Ausstellung“ ist gegenwärtig eine *Slevogt-Ausstellung* veranstaltet. Wir haben uns bei einer früheren Gelegenheit in der „Kunstchronik“ schon des näheren über diesen jungen Künstler ausgesprochen. Der Eindruck bleibt nach wie vor derselbe, obgleich mehrere interessante Arbeiten seitdem hinzugekommen sind. Wir lieben es nicht, in die landläufigen Phrasen, wie „er hat Talent, aber ...“ zu fallen, denn nach unserer Ansicht kommt die Frage nach Talent bei einem fertigen Kunstwerk nicht mehr in erster Linie in Betracht; Talent ist eben eine notwendige Prämisse, macht aber noch kein Kunstwerk. Etwas Fertiges wird man hier vergeblich suchen, aber die malerischen Qualitäten eines mit Lust in der Farbe schwelgenden, subjektiven, nach originellen Effekten haschenden Stürmers und Drängers, dem der gute Geschmack ein Greuel ist, sind nicht zu verkennen. Zwei Beispiele seien hervorgehoben, um näher zu bezeichnen, was wir unter malerischen Qualitäten verstehen: das Selbstporträt mit dem „Décadence-Ausdruck“ und die ungemein gut im Ton gestimmte, abscheulich hässliche steife Tänzerin im roten Röckchen! Besseres in seiner Art findet man wohl nicht in der Ausstellung, wo noch einige gute Sachen von einem jungen Triester *H. Cairatti* zu sehen sind, sowie mehrere Zeichnungen von *Engelhardt*. Des letzteren Bleistiftzeichnung einer weiblichen Rückenstudie ist sehr fein empfunden, was um so mehr erfreut, als in letzter Zeit bedenkliche Einflüsse auf das biegsame Talent dieses Künstlers sich geltend gemacht hatten. Selbst den Weg in der Natur suchen, das kann man sich nicht oft genug wiederholen, so lange man überhaupt noch sucht, wie Engelhardt. — Auf mehrere plastische Arbeiten verschiedenen Ursprungs, deren Titel nicht näher angegeben waren, konnten wir bei einem flüchtigen Rundgang nicht näher eingehen. Doch dürfen wir das prächtige Bild einer lachenden Dirne im grünen Kleid von *Uhde* nicht unerwähnt lassen, da es (neben dem noch immer ausgestellten herrlichen Selbstbildnis *Hans Thomas*) einen Besuch der Ausstellung schon verlohnt.

SCHOLLERMANN.

Leipzig. — Die *Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Kunstgewerbe-Museum*, über die das Kunstgewerbeblatt einen längeren Aufsatz gebracht hat, ist am 17. Oktober geschlossen worden. Dem hohen künstlerischen und kunstgeschicht-

lichen Werte dieser Veranstaltung hat der Besuch der Leipziger Bevölkerung keineswegs entsprochen. An den Zahltagen herrschte in den geschmackvollen Räumen eine beängstigende Leere, nur an den freien Tagen und auch erst in den letzten Wochen war eine grössere Anteilnahme des Leipziger Publikums zu beobachten. Um so mehr Beachtung haben die auswärtigen Sammler und Kunstfreunde dieser Kunstausstellung gewidmet.

Halle. — Der Kunstgewerbe-Verein hat für die Dauer vom 17. bis 31. Oktober eine interessante *heraldische Ausstellung* veranstaltet und einen Katalog darüber herausgegeben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** In *Paris* ist abermals eine Spaltung zwischen den beiden Künstlergenossenschaften, die bisher im Industriepalast der Champs-Elysées und auf dem Marsfelde ausgestellt hatten, ausgebrochen. Man hatte sich geeinigt, bis zur Weltausstellung von 1900 gemeinsam Ausstellungen in der Maschinenhalle zu veranstalten. Einige Mitglieder der Marsfeldgesellschaft sind aber damit nicht einverstanden gewesen, und sie haben inzwischen so viel Anhang gefunden, dass sie jetzt mit einem kühnen Plane an die Öffentlichkeit getreten sind. Sie wollen nämlich an Stelle des Pavillon Chinois, gegenüber dem Eingange der Avenue des Boulogner Wäldchens, einen neuen Kunstpalast errichten, dessen Erdgeschoss für das bisherige Café-Restaurant vorbehalten bliebe, dessen erstes Stockwerk aber für die Jahresausstellung der Société Nationale des Beaux-Arts und für andere künstlerische Kundgebungen dienen soll. Es fragt sich nur, ob der Pariser Gemeinderat sich für dieses Projekt gewinnen lassen wird, obwohl der Künstlerverein ihm das Anerbieten macht, den Palast nach dreissig Jahren der Stadt Paris zu überlassen. Von einer Verständigung mit dem alten Salon wollen die leitenden Persönlichkeiten des „Salons des Marsfeldes" nichts wissen, und jetzt um so weniger, als sich auch Bouguereau, der einen grossen Anhang unter den jungen Malern der Akademie Jullian hat, vom alten Salon zurückzieht.

VERMISCHTES.

*** *Zur Feier des 70. Geburtstages von Arnold Böcklin* ist noch zu melden, dass der schweizerische Bundesrat dem Künstler durch den schweizerischen Konsul in Florenz eine Glückwunschadresse überreichen liess. — Die „Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft" und die „Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens" haben den Meister zum Ehrenmitgliede ernannt. — Im Hofbräuhause in *München* fand am Abend des 16. Oktober eine Feier statt, an der etwa dreihundert Künstler, Schriftsteller und Kunstfreunde unter dem Vorsitze des Dr. Georg Hirth teilnahmen. — Der Grossherzog von *Sachsen-Weimar* hat Böcklin die goldene Medaille erster Klasse für Kunst und Wissenschaft verliehen und ihn zum Ehrenmitgliede der Kunstschule in Weimar ernannt, an der Böcklin einige Jahre als Lehrer thätig gewesen war. — Die Kgl. Akademie der Künste in *Berlin*, deren ordentliches Mitglied Böcklin seit 1884 ist, hat ihm eine Glückwunschadresse übersandt. — Am 23. Oktober fand in *Basel* eine Böcklin-Feier statt, bei der Prof. Dr. Wölfflin die Festrede hielt. Der Feier wohnten sämtliche Mitglieder der Regierung, eine Abordnung des Bundesrats, die eidgenössische Kunstkommission, Hans Thoma aus Frankfurt a. M. und der Sohn Böcklins Carlo bei. Am Abend fand im Stadttheater die Aufführung eines von Dr. R. Wackernagel gedichteten Festspiels mit Musik von Dr. Hans Huber statt.

*** *Walter Firles Triptychon „Die heilige Nacht"*, das auf der diesjährigen Münchener Kunstausstellung zu sehen war, ist von einer Kunstfreundin in *Bremen* angekauft worden, die es der Bremer Kunsthalle zum Geschenk machen will.

*** *Mit der Ausführung der Entwürfe für den Neubau der Berliner Kunstakademie* und der Hochschule für Musik sind die Bauräte *Kayser* und *von Groszheim* beauftragt worden.

Trier. — In der *Liebfrauenkirche* sind die im Chor von den Malern B. Ehrich und W. Döringer in den letzten drei Jahren ausgeführten Wandgemälde vollendet und am 3. Oktober feierlich enthüllt worden.

Aus *Sevilla* wird gemeldet, dass ein verschollenes Bild Murillos von dem Maler Canaveral bei einem Trödler wieder aufgefunden worden ist. Es ist das Porträt des Erzbischofs von Sevilla Pedro de Urbina. Das Bild befand sich früher in dem jetzt abgetragenen Kloster von San Francisco in Sevilla und ist bei Cean Bermudez erwähnt.

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Am 10. November und den folgenden Tagen findet durch *C. G. Börner* die Versteigerung der hinterlassenen Kunstsammlung des Professors J. E. Wessely in Braunschweig statt. Dieselbe enthält in 1568 Nummern Schabkunstblätter, Farbendrucke, Kupferstiche und Radirungen alter und neuerer Meister. Der soeben erschienene Katalog wird von genannter Handlung auf Wunsch gern zugesandt.

Berlin. — Am Mittwoch den 1. Dezember beginnt bei *Amsler & Ruthardt* eine Auktion von Schabkunststichen, Radirungen und Linienstichen alter und neuer Meister. Der umfangreiche Katalog zählt über 1300 Nummern. Es befinden sich darunter frühe Abdrücke von Schongauerschen und Dürerschen Blättern, sowie eine Sammlung von 844 Totentanzbildern (Kat. Nr. 1108) des 16. bis 19. Jahrhunderts, die in kunstgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher Hinsicht im höchsten Grade interessant sind.

Köln. — Am 24. November wird bei *J. M. Heberle* die bekannte gräflich W. Douglas'sche Sammlung hervorragender alter Glasgemälde versteigert. Wir werden auf diese bedeutende Auktion noch zurückkommen.

Am 16. November findet bei *Rudolf Lepke* in *Berlin* eine interessante Auktion *altholländischer Bilder* statt. Dieselben, 66 Stück an der Zahl, entstammen der Galerie des bekannten Pariser Kunsthändlers Sedelmeyer. Der mit Abbildungen versehene Katalog ist durch die Firma Lepke zu beziehen. Er verzeichnet mehrere Goyen, Hals, Ruisdael, Ostade, Teniers, van de Velde, Wouwerman etc. Der Katalog enthält ausser genauer Angabe der Bezeichnungen auch Bemerkungen über die früheren Besitzer der Bilder und zeichnet sich dadurch vor anderen vorteilhaft aus.

Berlin. — Der zehnte Lager-Katalog der Kgl. Hof-Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt* ist zur Ausgabe gelangt. Das vornehm ausgestattete Buch enthält in mehr als 600 Nummern eine Auswahl der besten Erscheinungen der graphischen Künste der letzten sieben Jahre.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 4. 11. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

LONDONER RUNDSCHAU.

London steht noch im Zeichen der Feier des sechzigjährigen Regierungsjubiläums der Königin Victoria. Es ist zu bedauern, dass keine Kunstausstellung zu stande gekommen ist, welche als eine Illustration der Kunst dieser Epoche sehr willkommen gewesen wäre. Im Krystallpalast, in Earls-Court und in der Guild-Hall sind allerdings Ausstellungen veranstaltet worden, welche aber nur als Bruchstücke in dieser Hinsicht zu betrachten sind. In der Guild-Hall werden gewöhnlich die Bilder aufbewahrt, welche den Grundstock für spätere Sammlungen abgeben sollen oder für die auch räumlich zu erweiternde städtische Galerie bestimmt sind. Die Hauptzierde der hier für die Stadt zusammengebrachten Werke bilden augenblicklich die Schenkungen des kürzlich verstorbenen Altmeisters der englischen Aquarellmaler, Sir John Gilbert, dessen beide Bilder „Cedric" und „Der Standartenträger" auch die Juwelen der diesjährigen Ausstellung der Royal Society of Painters in Water Colours sind. Herkommer ist in derselben durch die Porträts zweier Kollegen, G. F. Watts' und Basil Bradley's, Sir Edward Poynter, der Direktor der National Gallery und neuerwählte Präsident der Königlichen Akademie, durch ein vollendetes Aquarell, betitelt „Am Genfer See", gut vertreten.

Über die Ausstellung der Royal Academy soll nur kurz berichtet werden, obgleich über 1000 englische Bilder dort zu sehen sind. Es sind lauter gute alte Bekannte. Wir finden Tadema, Shannon, Mac Whirter, Peter Graham, Colin Hunter, David Murray, John Collier und andere. Nur drei Bilder will ich nicht unerwähnt lassen. Zunächst Sargents Porträt der Mrs. Clara Meyer mit ihren beiden Kindern, das in London einen wahren Sturm von Enthusiasmus hervorgerufen hat. Von dem Standpunkt der Virtuosität aus ist es das höchste, was Sargent geleistet hat. Der lebensvolle Ausdruck des Kopfes ist geradezu staunenswert, aber ein einziger Schritt weiter und der Meister fällt dem Manierismus anheim, was für die Kunst wie für den hochbegabten Künstler in gleicher Weise beklagenswert wäre. Die allgemeine Aufmerksamkeit hat auch E. A. Abbeys, des neuernannten „Associate" der Akademie, „Hamlet" auf sich gezogen, ein kraftvolles Bild, sowohl in Bezug auf die dargestellte Scene, als auch in der Charakterisirung der einzelnen Personen. Das dritte Bild endlich stellt auf einer riesigen Leinwand eine Koppel von 20 Füllen dar, die in vollem Galopp auf den Beschauer losstürmen. Der jungen Künstlerin Miss Lucy E. Kemp-Welch ist hiermit in der That ein grosser Wurf gelungen.

Über die Ausstellung der Original-Radirer, die neu herausgekommenen Kupferstiche von Bedeutung, sowie die „New-Gallery" soll demnächst besonders berichtet werden. Es lässt sich nicht leugnen, dass auf allen Gebieten der Kunst in diesem Jahre sich ein Leben und eine Mannigfaltigkeit entwickelt, wie selten.

„Memorial of Christie's" von W. Roberts betitelt sich ein von Bells Son's herausgegebenes Buch, das für den Sammler und Kunstliebhaber doch etwas mehr bedeutet als ein Nachschlagewerk oder ein Katalog. Obgleich es in erster Linie ein Bericht sein soll über die Auktionsverkäufe der berühmten Firma mit Angabe der Namen der Käufer und Verkäufer, sowie der erzielten Preise, so erhalten wir doch gleichzeitig einen interessanten, kulturgeschichtlich sehr wichtigen Überblick über den Kunsthandel und den wechselnden Geschmack des Publikums, der sich durch

die gezahlten Preise dokumentirt, seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Zeit. Der Subtitel des Buches lautet: „Record of Art Sales“, und beginnt das hundert und dreissigjährige Verzeichnis der Auktionen des Welthauses mit dem Jahre 1766, und schliesst die Folge mit dem Jahre 1896. Selbstverständlich ist es nicht möglich an dieser Stelle, die interessante fortlaufende Vergleichung der Preise vorzunehmen, welche ein und derselbe Gegenstand bei steter Rückkehr zum Auktionshause erzielte. So wurde z. B. für ein Bild von Constable, dem Meister der modernen Stimmungslandschaft, in den verschiedenen Auktionen, von 12000 M. an, der Preis schliesslich bis auf 126000 M. erhöht. Der Begründer der Firma, James Christie (Jacob I., wie er hier scherzweise genannt wird), war der Mann, welcher eine richtige Idee zur richtigen Zeit praktisch ausführte. Die Mitte des vorigen Jahrhunderts bezeichnete in England den Wendepunkt, wo Kunst und Wissenschaft der Vormacht der Aristokratie sich zu entziehen begann und in immer höherem Masse Gemeingut der Menge wurde. Es ist sehr ergötzlich, aus der betreffenden Beschreibung zu ersehen, wie z. B. Lord Chesterfield, der einflusreiche Kunstmäcen, in seiner glänzenden Kutsche mit sechs Pferden, Vorreitern, Läufern und zahlreicher Dienerschaft zur Auktion fährt. Das gesamte Personal der Firma stürzt an den Wagenschlag des Gewaltigen. Alles lauscht im Auktionssaale seiner Kritik wie Orakelsprüchen. Manches hat sich seitdem geändert! Aber auch in anderen Beziehungen sind die Aufzeichnungen lehrreich und unterhaltend. Wir erkennen, dass, sobald auf dem Kontinente Unsicherheiten entstehen, oder Kriege und Unruhen ausbrechen, als Folge dieser Ereignisse das Geschäft bei Christie in erhöhtem Masse blüht. Zahlreiche und gute Kunstsammlungen aller Art und aus aller Herren Länder werden alsdann zur Auktion hierher gesandt. In solchen bedenklichen Zeiten war überflüssiges Geld allein in England vorhanden und dies Land der einzige Käufer für Kunstobjekte. Auch hierin ist manches anders geworden, denn nicht allein, dass zur Zeit wenig fremdländisches Material seinen Weg hierher nimmt, sondern auch umgekehrt treten gerade Deutschland, Holland, Frankreich und Amerika als sehr begehrliche Käufer auf. Natürlich sind sie nur Christie, nicht aber dem grossen englischen Publikum willkommen. Kontinentale Erwerbungen bedeuten für England meist einen unersetzlichen Kunstverlust.

Die in letzter Zeit bei Christie abgehaltenen Auktionen haben das Resultat ergeben, dass die grossen Porträtisten Reynolds, Gainsborough und Romney noch immer vom Publikum am meisten begehrt werden. Neu ist es aber, dass ihnen der Landschafter Turner jetzt gleichgestellt wird. In der Auktion des Nachlasses von Sir John Prender erzielten die Bilder 81,598 £, und davon kamen als Löwenanteil auf Turner 30,000 £. Das berühmte Seestück „Die Schiffbrüchigen“ brachte allein 7980 £. Der Käufer war Mr. Wallis, der Besitzer der „französischen Galerie“ in London. Das Bild erwarb seinerzeit Mr. E. Bicknell vom Künstler selbst, nach der Auflösung der Sammlung desselben ging es an Sir John Prender über. Es ist bis jetzt wenig gesehen worden und besonders dem grossen Publikum so gut wie unbekannt. Die „Staatsprozession“ erzielte 7350 £, „St. Giorgio Maggiore“ 7140 £ und „Merkur“ 7875 £.

Ich würde mich einer Unterlassungssünde schuldig machen, wenn ich nicht auch von der Miniaturmalerei reden würde. Miniaturen zu besitzen gehört heute in England zur Mode. Eine der besten Sammlungen, die des Herrn J. Lumsden Propert, hat die hiesige „Fine Art Society“ im ganzen von dem Besitzer erworben und in ihren Räumen ausgestellt. Nach Schluss der Ausstellung wird die genannte Kollektion als aufgelöst zu betrachten sein, denn viele der besten Nummern sind schon freihändig verkauft. Herr Lumsden Propert hat ein hübsches Werk über Miniaturen, allerdings in der Hauptsache nur über englische Miniaturen, geschrieben.[1]) Die „Fine Art Society“ in Bond-Street bildet eine Art von Specialität für Miniaturenausstellungen und kauft für eigene Rechnung jede beglaubigte Miniatur eines verstorbenen englischen Künstlers an. Das beste Buch über Cosway, der als Miniaturmaler in England am höchsten geschätzt wird, hat Mr. Williamson verfasst. Das gedachte Werk ist bei Bell & Sons herausgekommen. — Robinson & Fisher verauktionirten eine der schönsten Dosensammlungen Englands, 114 Nummern, für 13100 £. Die Kollektion bestand nur aus Objekten mit Miniaturmalerei und zwar aus der Zeit Louis XIII., XIV., XV. und Louis XVI. Die Preise waren geradezu kolossal; so erreichte eine Dose mit Malerei von Sujets nach Fragonard 1520 £.

v. SCHLEINITZ.

NEKROLOGE.

Sir John Gilbert †. Sir John Gilbert, einer der Veteranen englischer Kunst, jedenfalls der bedeutendste Aquarellist seiner Zeit in England, verstarb in Blackheath unweit London am 5. Oktober in seinem vollendeten achtzigsten Lebensjahre. 1817 in Blackheath geboren, stellte er 1836 sein erstes Bild „Die Verhaftung Lord Hastings durch Richard Gloucester“ in London aus. In der Fruchtbarkeit seines Schaffens kann er mit Doré verglichen werden, wenngleich er künstlerisch höher wie letzterer steht. Beiden gemeinsam ist bei grossem Phantasiereichtum das Übergewicht der Zeichnung über die Farbe. Beide haben niemals nach lebenden Modellen ihre Entwürfe angefertigt. Gilbert hat auch fleissig in Öl gemalt, aber weder in dieser Manier, noch in der

1) A History of Miniature Art, by J. L. Propert. London, Macmillan & Co.

anderen einen Lehrer besessen, gerade so wie wir es von Watts wissen. Von 1840 ab hat Sir John regelmässig die Ausstellungen in London beschickt. Die hauptsächlichsten Arbeiten des Meisters sind historischen Inhalts, oder sie nehmen ihre Motive aus den Werken der berühmtesten Dichter und Romanschriftsteller. Als Künstler gehörte der Verstorbene eigentlich zu keiner ausgesprochenen Schulrichtung. Er glaubte mit Überzeugung an seine eigene Methode. Hierfür erntete er bei dem grösseren Publikum einen etwas irreführenden Titel, der aber doch bei richtiger Auslegung desselben sein Schaffen erklärt. Gilbert wurde nämlich ziemlich allgemein „Walter Scott of Painting" genannt. Keineswegs aber soll dies bedeuten, dass dem Veteran in seiner Kunst etwa die gleiche Stellung zugewiesen wird, welche der grosse Schotte in der Litteratur einnimmt. Der Ausspruch ist vielmehr dahin zu verstehen, dass der hervorragendste Zug in der Malweise Sir Johns in seiner Vorliebe für romantische Geschichte lag. Man hat nur nötig, die in der Guildhall von London gesammelten Werke zu betrachten, um die Wahrheit des Gesagten bestätigt zu finden. Hierher gehören z. B. „Heinrich VIII. und Kardinal Wolsey", „St. Georg und der Drachen", „Die Sandarten-Schlacht", „Der fahrende Ritter" und „Die Schlacht von Azincourt". Seine 61jährige künstlerische Thätigkeit war mit malerischen Sujets ausgefüllt, welche das englische Publikum ebenso vollständig verstand als auch würdigte. Zu den besten Werken des Meisters gehören ferner: „Gil Blas", „Don Quixote und Sancho Pansa", „Othello", „Der Reiterangriff der Kavallerie in der Schlacht von Naseby", „Ein royalistisches Kavallerie-Regiment", „Ein Salon in St. James-Palast", „Rubens und Teniers", „Das Atelier Rembrandts", „Wolsey und Buckingham" und „Jeanne d'Arc" zieht in Orleans ein". Die Abmessungen seiner Gemälde in Wasserfarben sind so bedeutend und aussergewöhnlich, wie sie auf dem Kontinent nur höchst selten vorkommen. Zu einer Zeit, als gute Holzschnitte in England kaum mehr verlangt wurden, erwarb sich Gilbert das Verdienst, diesen Kunstzweig wieder zu heben und neu zu beleben. Von diesem gelungenen Resultat zeugen namentlich die Figuren und Scenen aus Walter Scott, Shakespeare, Cervantes und Longfellow, welche er für die illustrirten Blätter entwarf. Schliesslich finden wir den Meister als Illustrator für Bücher, welche alle Stadien durchlaufen, von Erzählungen und Geschichten für Kinder bis zu den Dramen Shakespeares. Auch bei dem Witzblatt „Punsh" war Gilbert kurze Zeit angestellt, indessen gab er gedachte Stellung bald auf, weil man im Stabe des Blattes sagte: „Man könne eigentlich keinen Rubens an diesem Platze gebrauchen." Im Jahre 1871 wurde der beliebte Künstler zum Präsidenten der Gesellschaft für Aquarellmalerei ernannt und gleichzeitig von der Königin Victoria in den Adelstand erhoben. 1876 wird der Meister zum Mitgliede der Akademie erwählt. Seit dem Jahre 1874 wandte sich Gilbert dann wieder hauptsächlich der Aquarelle zu. Die am meisten geschätzten Arbeiten dieser Periode sind: „Die Königin Margarete als Gefangene nach der Schlacht von Twokesbury", das Porträt von „Mrs. Gilbert", der Gattin des Künstlers, und „Richard II., der die Krone an Bolingbroke übergiebt", „Die Kreuzfahrer" und „Der Doge und Senat von Venedig". Die Bilder Sir Johns sind bei der grossen Menge ungemein beliebt, so dass er im besten Sinne zu den englischen Volksmalern gezählt werden muss. Dies Resultat erreichte er vor allem, wie bereits oben bemerkt, durch seine volkstümlichen Motive. Der vornehme und sogar mitunter aristokratische Stil des Meisters kann dies Ergebnis nicht gezeitigt haben. Die technische Geschicklichkeit und die Farbengebung erinnern an Watts. Gerade so wie letzterer hat auch Gilbert sein Heim geplündert und die Wände desselben dadurch enblösst, dass er alle dort von seiner Hand geschaffenen Werke den städtischen Galerien von London, Manchester, Liverpool und Birmingham zum Geschenk machte. Diese nachahmenswerte Grossthat war gewissermassen die Belohnung für das ihm entgegengebrachte Verständnis des Volkes. Für das nicht so intim in die Landesgeschichte eingeweihte und mit dem Geschick Englands vertraute Ausland, dürfte es schwer halten, sich in dem Meister als einem Volksmanne zurecht zu finden. Er ist der einzige Künstler, welcher den Ehrenbürgerbrief Londons erhielt. *O. v. SCHLEINITZ.*

T. Am 31. Oktober ist zu Rom im Alter von 77 Jahren der berühmte und verdienstvolle italienische Kunstgelehrte *Giovanni Battista Cavalcaselle* gestorben. Er wurde am 22. Januar 1820 in Legnano geboren und widmete sich zunächst der Malerei. 1847 bereiste er Deutschland, wo er seinen späteren Mitarbeiter Sir Joseph Archer Crowe kennen lernte, 1848 wurde er als Revolutionär in Cremona gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Er entkam jedoch und verteidigte 1849 Rom mit gegen die Franzosen. Als Verbannter ging er dann nach London und kehrte erst 1858 über Spanien nach Italien zurück. 1861 besuchte er Leipzig, wo er wieder mit Crowe zusammentraf. Später wurde er zum Generalinspektor der Kunstangelegenheiten in Rom ernannt. Die bekanntesten und bedeutendsten Werke des Verstorbenen sind „Early Flemish painters" und „History of painting in Italy", welche er gemeinsam mit Crowe in langjähriger Arbeit verfasste. Wir werden auf das Leben und die Verdienste Cavalcaselle's noch ausführlich eingehen.

PERSONALNACHRICHTEN.

Berlin. — Dem Architekten *Karl Hoffacker*, dem Herausgeber des „Kunstgewerbeblattes", ist der Professortitel verliehen worden.

*** Dr. *Vöge*, Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Strassburg, ist als Hilfsarbeiter bei der Verwaltung der Kgl. Museen in Berlin eingetreten.

*** Der Kunsthistoriker Dr. *Max J. Friedländer* ist zum Direktorialassistenten an den Kgl. Museen in Berlin ernannt worden.

*** Der Bildhauer Professor *Joseph von Kopf* aus Unlingen in Württemberg, der meist in Rom lebt und sich besonders durch seine Porträtbüsten und -reliefs in Marmor bekannt gemacht hat, ist vom Deutschen Kaiser durch Verleihung des Kronenordens zweiter Klasse ausgezeichnet worden.

DENKMÄLER.

⊙ *Denkmälerchronik.* — In Hamburg und in Meiningen sollen Denkmäler für den kürzlich verstorbenen Komponisten *Johannes Brahms* errichtet werden. Für die Ausführung des Denkmals in Meiningen hat der Herzog den Bildhauer *Adolf Hildebrand* in Florenz ausersehen. — Zur Ausführung von Standbildern von *Werner Siemens* und *Alfred Krupp*, die vor der technischen Hochschule in Berlin-Charlottenburg aufgestellt werden sollen, ist das von mehreren technischen und industriellen Vereinigungen gebildete Komitee mit dem Bildhauer *Ernst Herter* in Berlin in Unterhandlungen getreten. Herter ist auch mit der Ausführung des *Kaiser Wilhelm-Denkmals für Potsdam* beauftragt worden. — Das Kaiser Wilhelm-Denkmal für *Stuttgart*, das Professor von *Rümann* in München ausführt, ist so weit vorgeschritten, dass das Modell zum Reiterstandbild der Giesserei von Paul

Stotz in Stuttgart übergeben werden konnte. — In *Lemberg* ist am 25. Oktober ein Denkmal des polnischen Lustspieldichters Grafen *Alexander Fredro* enthüllt worden, das nach einem Modell von *Leonard Manconi*, Professor an der technischen Hochschule in Lemberg, in der Giesserei von Krupp in Bronze gegossen worden ist. — Im Park Monceaux in Paris wurde am 24. Oktober ein Denkmal für den Romanschriftsteller *Guy de Maupassant* eingeweiht, das der Bildhauer *R. C. Verlet* ausgeführt hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Athen. — Dem Mangel an einem *Museum der modernen Künste* in Athen ist durch die Gründung eines „Museums der schönen Künste“ durch königlichen Erlass abgeholfen wurden. Das Museum wird vorläufig in einigen Sälen der Sinaschen Akademie untergebracht werden. Es sollen antike und moderne Kunstwerke darin vereinigt werden.

*** *Die Fassaden des Thorwaldsen-Museums in Kopenhagen*, die mit Darstellungen von Thorwaldsens Ankunft in Kopenhagen (1838) geschmückt sind, befinden sich in einem Zustande so arger Verwitterung, dass der Magistrat einer Kommission den Auftrag gegeben hat, Vorschläge zur Wiederherstellung des Fassadenschmucks zu machen. Diese Kommission, deren Vorsitzender der bekannte Architekt *F. Meldahl* ist, hat sich nun an in- und ausländische Techniker mit der Aufforderung gewandt, sich an den Wiederherstellungsversuchen zu beteiligen.

*** *Eine neue öffentliche Gemäldegalerie* ist der Stadt *London* von einem Herrn *Sellar* geschenkt worden. Sie besteht aus 200 Gemälden alter italienischer, niederländischer und englischer Meister und soll den Grundstock für eine städtische Kunstsammlung bilden.

⊙ *Zum leitenden Architekten für die kunstgewerbliche Abteilung Deutschlands* auf der *Pariser Weltausstellung* ist Architekt *Karl Hoffacker* berufen worden. Er wird seine Thätigkeit beim Reichskommissariat im Januar 1898 beginnen.

*** *Auf der Dresdener internationalen Kunstausstellung* sind für 370000 M. Kunstwerke verkauft worden.

A. R. *Aus dem Berliner Kunstleben.* Die beiden grossen Kunstausstellungen von *E. Schulte* und *F. Gurlitt*, die den Inhalt ihrer Räume aller drei oder vier Wochen zu wechseln pflegen, hatten bisher dem Berichterstatter wenig Material geboten. Da die Ausstellungen in München und Dresden erst Ende Oktober ihren Inhalt freigeben, ist erst im November und Dezember auf den von dort erwarteten Zufluss zu rechnen, und so musste man sich bis jetzt mit mehr oder weniger bekannten Wandervögeln des Kunsthandels und mit jener Marktware begnügen, die mit dem Tage kommt und mit dem Tage wieder verschwindet, ohne eine tiefere Spur im Kunstleben zu hinterlassen. Noch im Oktober hat uns jedoch der Salon von F. Gurlitt mit einer für uns neuen Gruppe von acht Malern bekannt gemacht, die sich unter dem Namen *Hamburger Künstler-Club* vereinigt haben und, im Gegensatz zu den meisten modernen Vereinigungen dieser Art, gemeinsame künstlerische Ziele verfolgen. Ihre Namen sind über die Kunstkreise der Hansastadt noch nicht weit hinausgedrungen, und es ist wohl das erste Mal, dass die auswärtigen Kunstfreunde von *Julius von Ehren, Ernst Eitner, Thomas Herbst, Arthur Illies, Paul Kayser, Friedrich Schaper, Arthur Siebelist* und *Julius Wohlers* hören, die in zahlreichen Gemälden und Pastellen Zeugnisse ihrer Kunst ablegen. Ihre Stellung der Natur gegenüber deckt sich ungefähr mit der der jüngeren Mitglieder der Münchener und Dresdener Secession. Sie suchen sich der Natur möglichst unbefangen gegenüberzustellen und einen Zusammenhang mit der Überlieferung nach Kräften zu vermeiden. Darin begegnen sie sich auch mit den Bestrebungen gewisser belgischer und holländischer Naturalisten. Auch in der Wahl der Motive befleissigen sie sich grösster Einfachheit und Schlichtheit: Land- und Dorfstrassen, Aecker, Wiesen und Viehweiden, Gärten, ärmliche Innenräume mit Figuren, Hühnerhöfe, seltener Bildnisse im Freien — darin ist ihre Stoffwelt so ziemlich beschlossen! Diesen einfachen Motiven möglichst starke malerische Wirkungen abzuzwingen, ist nun das Hauptziel ihrer Thätigkeit. Mit besonderem Eifer gehen sie allen geheimen Wegen der grossen Malerin Sonne nach, mit der sie mit allen koloristischen Ausdrucksmitteln zu wetteifern suchen. Besonders gelingt dies *Siebelist* auf seinen frischen, von Sonnenlicht fast durchglühten Landschaften, während *Eitner* bei einem Bilde mit zwei lebensgrossen Figuren, das zwei Schwestern im Garten unter einem von den Sonnenstrahlen durchbrochenen Blätterdache darstellt, an der schwierigen Aufgabe, die Wirkungen des die Figuren umflutenden Sonnenlichts mit den grünen Reflexen des Blätterwerks zu einer das Auge erquickenden Harmonie zusammenzubringen, gescheitert ist. Das stärkste Talent in dieser Künstlergruppe scheint *Julius Wohlers* zu sein, dessen Hühnerhof bei Abend, auf dem eine Magd dem gackernden Völkchen Futter bringt, bei prächtiger, breiter und sicherer Pinselführung von starker farbiger und plastischer Wirkung ist. Übrigens verzichten diese in ihren Anschauungen und ihrer Ausdrucksweise durch und durch modernen Maler nicht völlig auf beliebte Effekte der alten Schule, indem sie gelegentlich auch Mondscheinbilder, Landschaften mit Regenbogen u. dgl. malen. — In einem Saale des Equitable-Palastes hatte die Malerin *Cilly Bernheim*, die von einem längeren Aufenthalte in Paris nach Berlin zurückgekehrt ist, eine Sammlung von etwa hundert Ölgemälden, Pastell- und anderen Zeichnungen, Miniaturmalereien auf Elfenbein u. dgl. m. ausgestellt, die einen interessanten Einblick in die künstlerische Entwicklung der Dame im besonderen, wie in den praktischen Unterricht der Pariser Privat-Akademieen gewährte. Nachdem sie ihre Studien bei Gussow und Skarbina in Berlin gemacht und daneben fleissig Bilder niederländischer Meister im Museum kopirt hatte, ging sie nach Paris, wo sie bald in die bekannte Akademie Julian eintrat und in den Ateliers von Jules Lefebvre und Tony Robert-Fleury arbeitete. Bei ihnen lernte sie nicht bloss malen, sondern auch zeichnen, wofür besonders einige durch scharfe Detaillirung und kräftige Modellirung auffallende Aktstudien sprechen. In ihren ausgeführten Bildnissen und Einzelfiguren kommt daneben aber auch genug von der modernen Richtung, die nur auf Licht- und Luftwirkungen, auf Farbenreflexe abzielt, zur Geltung, so dass diese Künstlerin als ein Typus des Kompromisses gelten darf, den man jetzt in Paris zwischen der alten und neuen Schule zu schliessen gewillt ist. Am stärksten offenbart sich ihr eigenes künstlerisches Naturell in einigen Landschaften aus der Umgebung von Paris. — Die Zahl der permanenten Kunstausstellungen ist wiederum um eine vermehrt worden, an deren Spitze eine Dame, Fräulein *Mathilde Rabl*, steht. Sie ist den Berliner Kunstfreunden seit zwanzig Jahren als Kassiererin der Ausstellung des Vereins Berliner Künstler bekannt. Im Anfang dieses Jahres hat sie ihre Stellung aufgegeben, um ihre Erfahrungen selbständig im Kunsthandel zu verwerten. Im Erdgeschoss des Hauses Potsdamer Strasse 134c hat sie zwei helle Räume gemietet, die schon bei der Eröffnung so dicht besetzt waren, dass es ihr sicher auch in Zukunft nicht fehlen wird, wenn sich fleissige Käufer einstellen. Wir finden jetzt schon in ihrem

Salon alle Richtungen der Berliner Malerei von *A. von Werner, Ehrentraut, Flickel* und *Hans Dahl* bis zu *Liebermann, Dettmann, Hans Herrmann* und *Skarbina* vertreten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

G.— *Berlin.* — Am 2. November fand der *Delegirtentag des Verbandes der Deutschen Kunstgewerbevereine* unter Leitung des derzeitigen Vorsitzenden des Verbandsvorortes Herrn Professor *K. Hoffacker* statt. Von 23 Vereinen waren 20 durch 27 Delegirte vertreten. Zum Vorort für die nächsten zwei Jahre wurde der württembergische Kunstgewerbeverein in Stuttgart gewählt, dessen Vorsitz zur Zeit Präsident *von Gaupp* führt. Der bisherige Vorort Berlin erstattete den Geschäftsbericht für die Jahre 1895—1897 und legte den Etat für die folgenden zwei Geschäftsjahre zur Genehmigung vor. Ausserdem wurde einstimmig beschlossen, den auf dem letzten im Januar d. J. abgehaltenen Delegirtentag vertretenen Standpunkt festzuhalten, wonach das deutsche Kunstgewerbe auf der Pariser Weltausstellung 1900 in seinen hervorragendsten Leistungen, gesondert von der Marktware, auch der kunstgewerblichen, geschlossen und alle zur Ausstellung zuzulassenden Gegenstände einer nach einheitlichen Gesichtspunkten zu vollziehenden Vorprüfung zu unterwerfen seien. Bertreffs der im Jahre 1899 geplanten *deutsch-nationalen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden* ging die einstimmige Meinung dahin, dass im Hinblick auf die Verpflichtungen, welche die einheitliche, allseitige und glänzende Beteiligung des deutschen Reiches auf der Pariser Weltausstellung 1900 den Kunstgewerbetreibenden auferlege, von einer solchen Veranstaltung dringend abzuraten sei. Ferner hat der neue Vorort übernommen, die Regelung verschiedener die Pariser Weltausstellung betreffenden, mehr geschäftlichen Fragen anzubahnen und durch einen späteren Delegirtentag event. zum Austrag zu bringen. Die Einstimmigkeit in der Beschlussfassung über diese wichtigen Fragen ist um so bedeutungsvoller, als der Verband so ziemlich alle Kunstgewerbevereine Deutschlands mit über 10000 Mitgliedern umfasst.

VERMISCHTES.

Von Professor *Hermann Prells* Wandgemälden, die er bekanntlich im Auftrage Sr. Majestät des deutschen Kaisers für den Prunksaal der deutschen Botschaft im Palazzo Cafarelli zu Rom malt, sind vor kurzem zwei vollendet und in dem dem Künstler überlassenen Hauptsaal des Ausstellungsgebäudes auf der Brühlschen Terrasse in Dresden der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht worden. Bei der Vorliebe Sr. Majestät für die germanische, resp. nordische Götterwelt erhielt Prell die Weisung, in diesen Wandgemälden den Wechsel der Jahreszeiten im Anschluss an die Auffassung der Edda zu schildern, eine Aufgabe, die um so schwieriger ist, je weniger die Figuren der nordischen Göttersage greifbare Gestalt besitzen, und je weniger sie im Bewusstsein des deutschen Volkes fortleben. Nicht einmal dem nachschaffenden Geiste des Dichters ist es bis jetzt gelungen, diesen nebelhaften Gebilden einer durchaus unplastischen Phantasie neues Leben einzuflössen, wie sollte es da der Hand des bildenden Künstlers möglich sein, aus dem mythologischen Stoffe Wesen zu gestalten, die dem modernen Beschauer sofort und ohne Kommentar verständlich werden und sich dem Kreise seiner Vorstellungen zwanglos einfügen? Man wird sich daher nicht wundern, dass Prell ziemlich frei mit dem gegebenen Stoff umgegangen ist. Er hat, um seiner Aufgabe überhaupt genügen zu können, den Mythus von dem nur im Norden bezeugten Gewittergott Freyr, der gelegentlich auch als Sonnengott von ritterlicher Erscheinung, ausgerüstet mit Schwert und Ross auftritt, und seine Liebeswerbung um die von den Riesen eingeschlossene Gerdr in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, aber es ist seine freie Erfindung, wenn er uns in dem ersten seiner Gemälde, das den „Frühling“ darstellen soll, eine Scene vorführt, in der die Schwanjungfrauen Freyr auffordern, Gerdr zu befreien. Denn in dem betreffenden Gesang der Edda, dem Skírnismól, wirbt Freyr aus eigenem Antrieb durch seinen Diener Skirnir, dem er sein Schwert mitgiebt, um Gerdr, während uns andere Mythen, die Prell bei der Schaffung seines zweiten Bildes vorgeschwebt haben mögen, berichten, dass er unter Donner und Blitz mit dem Schwerte die Riesen bekämpfte. Schon aus diesen knappen Angaben kann man erkennen, wie gross die Schwierigkeiten waren, die dem Künstler allein aus der Aufgabe entsprangen, günstige Momente der Sage für seine Bilder herauszugreifen. Man wird zugeben müssen, dass er sich, so gut es ging, aus der Affaire gezogen hat, und wir konstatiren gern, dass wenigstens das erste der beiden Bilder, die Darstellung des Frühlings, allen billigen Ansprüchen genügt, die man an ein derartiges Dekorationsbild, bei dem man von vornherein von intimeren Wirkungen absehen muss, stellen kann. Vor allem ist der landschaftliche Teil des Bildes wohl gelungen. In dem hellen Grün der eben frisch belaubten Birken hat Prell eine koloristische Zartheit der Töne entwickelt, die man bei ihm nicht gewohnt ist, vortrefflich erscheint die Schilderung des wilden Felsenthales mit den schneebedeckten Bergeshäuptern im Hintergrund, und vor allem tritt uns Freyr, der durch einen Strahlenkranz um das Haupt charakterisirt wird, als eine herrliche Jünglingsgestalt in nackter Schönheit entgegen. Auch die Gruppe der drei Schwanjungfrauen ist wohl arrangirt, und die Jungfrauen, die ihre Flügel zum Teil abgelegt haben oder eben wieder anthun wollen, sind gut gezeichnete Modelle. Leider aber bleibt bei ihnen die malerische Durchführung hinter der zeichnerischen Anlage zurück: ihr Körper hat zu wenig Blut, und deshalb entspricht gerade diese Hauptgruppe des Bildes nicht den Erwartungen, zu dem seine übrigen Teile berechtigen. Diesem Frühlingsidyll hat Prell in der Schilderung des Sommers einen überaus bewegten Gewitterkampf gegenübergestellt, bei dem er sich durch das Bestreben, die Vehemenz des natürlichen Vorganges im Bilde wiederzugeben, zu Übertreibungen in den Stellungen der handelnden Personen und in der Bildung ihrer Glieder hat hinreissen lassen. Er führt uns hier den Kampf Freyrs, der Gerdr erlöst hat, mit den über ihre Entführung erbosten Riesen vor, wobei ihm die Walküren Beistand geleistet haben. In der Mitte des Gemäldes stürmt Freyr, diesmal mit einer Rüstung angethan, in der Hand das Flammenschwert, auf schnaubendem Rosse durch die Lüfte, und hinter ihm folgt das wilde Heer der kampfesmutigen Walküren, während rechts, von dem Beschauer aus gesehen, die Riesen aus ihrem düsteren Reich mächtige Felsenblöcke herbeiwälzen, um sie ihrem Todfeind entgegenzuschleudern und ihn zu vernichten. Das künstlerische Problem, das sich Prell in diesem Gemälde gestellt hat, war also ungemein schwierig, aber es ist ihm versagt geblieben, den Vorgang, den er in seiner Phantasie geschaut hat, in der Ausführung wahrscheinlich zu machen. Das Ganze ist viel zu wenig einfach gehalten und auch koloristisch so schwer und bunt ausgefallen, dass ein geschlossener Gesamteindruck nicht herauskommt, für dessen Mangel manche gelungene und kühne Einzelheiten, wie die Frauengestalt auf dem

Schecken im linken Vordergrund, nicht entschädigen können. Prell hat sich mit diesem Bilde an eine ähnliche Aufgabe gewagt, wie sie sich Dürer, Cornelius und Rethel gleichfalls gestellt haben, aber wenn er ihnen auch durch den Aufwand aller koloristischen Fortschritte der Gegenwart überlegen ist, so reicht doch die Kraft seiner inneren Anschauung nicht an die ihrige heran: was er uns bietet, ist nur ein leidlich gelungenes Dekorationsstück, aber kein Phantasiegebilde von zwingender Gewalt. Dieselbe Neigung zum Forciren, die den Eindruck des Sommers schädigt, bemerken wir an den die Bilder umrahmenden Architekturen, die in stark barocken Formen gehalten sind, die möglicher Weise die Dekoration des Saales erfordert, die aber, für sich betrachtet, übertrieben erscheinen. Die Darstellung des Winters oder Herbstes ist bisher nur Skizze und gestattet als solche noch nicht ein sicheres Urteil. Wer sich über die Art des Künstlers und die Methode seines Schaffens genauer unterrichten will, wird die zahlreichen, gleichzeitig ausgestellten Studienblätter und Farbenskizzen mit Interesse studiren. Es wird aus ihnen ersichtlich, wie Prell schon bei seinen Vorarbeiten die dekorative Wirkung seiner Bilder im Auge hat. Er giebt seinen Modellen von vornherein die für seine Zwecke beabsichtigten Stellungen und zwingt sie in seine Gedanken hinein, während andere, die vor ihm Ähnliches versucht haben, die Natur in ihren unwillkürlichen Ausserungen belauscht und aus tausend solchen Beobachtungen ihre Bilder aufgebaut haben. Dafür gelangten sie in ihren Werken zu lebenswahren Gebilden, während Prell den Gefahren der Pose nur selten entgeht.

H. A. LIER.

*** *Der polnische Maler Kossak* ist von Kaiser Wilhelm II. beauftragt worden, ein Rundgemälde auszuführen, das die „Campagne von 1814" in Frankreich schildern soll. Zu diesem Zwecke hat er eine Studienreise nach Frankreich unternommen, von der er vor kurzem zurückgekehrt ist, um an die Ausführung des Bildes nach den mitgebrachten Skizzen zu gehen.

*** *Von den Elfenbeinskulpturen auf der Congoausstellung in Brüssel,* über die im Septemberheft der „Zeitschrift" berichtet worden ist, hat der belgische Staat für die Museen Arbeiten von Van der Stappen, Lagae, Vinçotte, Rombaux, Samuel u. a. angekauft.

Dresden. — Herr Kommerzienrat Hahn hat der K. Skulpturensammlung in Erinnerung an den Erfolg der Dresdener Internationalen Kunstausstellung die Bronzestatuette des Mailänder Bildhauers *Fürsten Trubetzkoy* „Nach dem Balle" zum Geschenk gemacht. Die Statuette, welche übrigens dem Vernehmen nach eine geborene Dresdnerin darstellt, hat ihre vorläufige Aufstellung im Saal der neueren Originalbildwerke des Albertinums gefunden.

○ *Das neue Hamburger Rathaus* ist nach elfjähriger Bauzeit am 26. Oktober feierlich seiner Bestimmung übergeben worden, nachdem der bildnerische Schmuck der äusseren Fassaden und der Höfe in allen Teilen vollendet worden ist. Seit den Zeiten der Renaissance ist es, wenn man von dem Rathause in Wien absieht, der erste Bau in deutschen Landen, den ein städtisches Gemeinwesen mit dem Aufwand reicher Mittel in allen Teilen gleich liebevoll durchgeführt und künstlerisch ausgestattet hat. Die Bearbeitung der Entwürfe, ihre Ausführung und die Bauleitung waren einer Kommission von Hamburger Architekten anvertraut worden. Für den plastischen Schmuck hat die Baukommission jedoch Bildhauer aus allen Teilen Deutschlands herangezogen.

*** *Ein verschollenes Gemälde von Raffael,* die sogenannte Madonna del pozzo, soll in *Amsterdam* aufgefunden worden sein. Obwohl die Nachricht starkem Zweifel begegnen wird, wollen wir doch an dieser Stelle davon Notiz nehmen, um unserer Chronistenpflicht zu genügen. Über die näheren Umstände der Auffindung und die Beweisführung des glücklichen Finders entnehmen wir einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung" das folgende: „Im August d. J. kaufte der in Amsterdam wohnende italienische Maler Franco de Amicis bei einem Antiquitätenhändler in der Kalverstraat ein der italienischen Schule angehöriges Gemälde, das die Madonna mit dem Jesuskinde auf den Armen und einen kleinen Johannes den Täufer zu ihren Füssen darstellt; die h. Jungfrau sitzt in einer Gebirgslandschaft, in der Ferne ist ein Brunnen zu sehen, um den mehrere Personen stehen. Nun befindet sich in Florenz in den Uffizien unter Nr. 1125 ein Gemälde, das bis vor kurzer Zeit Raffael zugeschrieben wurde, jetzt aber im allgemeinen für eine Arbeit von Francia Bigio gehalten wird; dieses Gemälde zeigt, einige unscheinbare Einzelheiten abgerechnet, ganz genau dieselbe Darstellung, wie das von Franco de Amicis entdeckte Gemälde. Dieses ist nicht so hart gemalt, viel milder im Farbenton und hat lieblichere Konturen als das Florentiner Gemälde, wovon man sich durch Vergleichung des entdeckten Gemäldes mit einer Photographie des Florentiner Gemäldes überzeugen konnte. In einem äusserst seltenen Werke „Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres les plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France" fand Franco de Amicis einen von dem Antwerpener Jacobus Coelemans nach einem Gemälde Rafaels ausgeführten Stich; dieses Gemälde befand sich 1709 zu Aix in der Provence im Besitze der Familie Boyer d'Aguilles, und der Stich ist vielleicht eine Reproduktion des nun im Besitze von Franco de Amicis befindlichen Stückes; nur hat das Jesuskind auf dem Stahlstich ein Tuch um die Lenden, so dass also angenommen werden muss, dass dieses Tuch vom Stecher entweder beigefügt ist, oder dass es sich auf dem Original ursprünglich befand und dann übermalt wurde. Die Spur dieses Gemäldes hat sich nun nachgewiesenermassen, als die Sammlung der jetzt vollständig ausgestorbenen Familie d'Aguilles in alle Welt zerstreut wurde, vollständig verloren und Franco de Amicis ist der festen Überzeugung, dass er es in dem in Amsterdam gekauften Gemälde wieder entdeckt habe. Somit wäre die ursprüngliche 1504 oder 1506 für Taddeo Taddei von Rafael gemalte Madonna del Pozzo (Madonna beim Brunnen) wieder gefunden. An dem Rand des Gemäldes sind Spuren des Wortes Sanzius und einer Jahreszahl MDIIII zu bemerken. Franco de Amicis wird demnächst eine Broschüre veröffentlichen, welche Reproduktionen des von ihm erstandenen Stückes, des Gemäldes in den Uffizien in Florenz und des Stichs von Coelemans enthalten wird."

VOM KUNSTMARKT.

Amsterdam. — Bei *Frederik Muller & Co.* findet am 23. und 24. November eine grössere Auktion statt, in der ungefähr 50 holländische Bilder des 17. und 18. Jahrhunderts — darunter Codde, Koninck, Ter Borch und Willem van de Velde —, sowie Waffen, Skulpturen, Stoffe, Möbel, Gläser, Uhren, Silbersachen, Delfter Fayencen und chinesisches und japanisches Porzellan zur Versteigerung kommen. Der Katalog ist durch die Firma (Amsterdam, Doelenstraat) zu beziehen.

München. — Bei der *Auktion der Ullmannschen Waffensammlung,* welche am 25. Oktober bei Hugo Helbing in München stattfand, wurden bedeutende Preise erzielt. Ein frühgotischer Jagdspiess brachte 485 M., eine Ochsenzunge 1050 M., eine Armbrust mit Beinschaft aus dem

16. Jahrhundert 1300 M., ein Radschlossgewehr aus Ebenholz mit reicher Perlmuttereinlage aus derselben Zeit 750 M., ein ebensolches mit gravirter Elfenbeineinlage 1600 M. Unter den Pistolen erzielten ein paar mit Radschloss und reicher Perlmutter- und Messingeinlage 1600 M. Von den Pulverhörnern wurde ein grosses Horn aus dem 16. Jahrhundert mit 1100 M. bezahlt.

T. Der 461. Lagerkatalog der Firma *Joseph Baer & Comp.* in Frankfurt a. M. (Rossmarkt 18), welcher soeben zur Ausgabe gelangt ist, enthält eine grosse Auswahl seltener und wertvoller Bücher. Besonders zahlreich sind die deutschen und niederdeutschen Holzschnittbücher und Inkunabeln. Ganz besonders hervorgehoben zu werden verdienen aber einige kostbare Manuskripte mit Miniaturen des 13., 14. und 15. Jahrhunderts.

T. Die Firma *Bernh. Seeber* (Nachfolger von Loescher und Seeber) in Florenz hat ihren 5. Lagerkatalog des Jahres 1897 herausgegeben. Unter den zahlreichen Werken, es sind fast 2500, ist besonders die umfangreiche Dante-Litteratur hervorzuheben.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

WETTBEWERB
UM ORIGINALE WERKE GRAPHISCHER KUNST

Die Verlagsbuchhandlung *Seemann & Co.* in *Leipzig* schreibt für die „Zeitschrift für bildende Kunst“ (Herausgeber: *Dr. Richard Graul* und *Dr. Ulrich Thieme*) einen Wettbewerb um

originale Werke graphischer Kunst

aus und hat dafür folgende Preise ausgesetzt, die unter allen Umständen ungeteilt ausbezahlt werden sollen:

I. PREIS: 500 MARK
II. PREIS: 300 MARK
III. PREIS: 200 MARK.

Verlangt werden originale Werke in beliebiger technischer Ausführung (Holzschnitt, Radirung, Lithographie, diese auch mit mehreren Steinen) in einer, dem Formate der Zeitschrift für bildende Kunst (25 × 34 cm) entsprechenden Grösse (Maximalbildgrösse 17 cm breit × 24 cm hoch). Die Wahl des Gegenstandes ist freigestellt, doch dürfen die eingesandten Arbeiten noch nirgends veröffentlicht sein.

Die Einsendung hat bis spätestens zum 1. April 1898 anonym an die Verlagsbuchhandlung von *Seemann & Co.* in *Leipzig*, Gartenstrasse 17 zu geschehen. Von jeder Arbeit sind zwei Probedrucke (uneingerahmt), nur mit Kennwort versehen, einzuschicken; es ist ein verschlossenes Couvert beizulegen, das aussen das Kennwort trägt und innen den Namen und die vollständige Adresse des Urhebers enthält.

Die Jury tritt noch im Monat April 1898 zusammen; das Ergebnis des Wettbewerbes wird öffentlich bekannt gemacht. Alle dazu eingesandten Drucke gelangen mindestens 8 Tage lang zur öffentlichen Ausstellung in Leipzig.

Durch die Preisverteilung werden die Originalplatten bez. Steine und Probedrucke ausschliessliches Eigentum der Verlagsbuchhandlung von Seemann & Co. in Leipzig.

Die käufliche Erwerbung einer grösseren Anzahl Platten ist in Aussicht genommen.

Das Preisrichteramt haben ausser den Herausgebern und den Verlegern der Zeitschrift für bildende Kunst folgende Herren freundlichst übernommen:

Professor *Otto Eckmann* in *Berlin*,
Professor *Max Klinger* in *Leipzig*,
Professor *Carl Koepping* in *Berlin*,
Max Liebermann in *Berlin*,
Professor Dr. *Theodor Schreiber*, Direktor des städt. Museums in *Leipzig*,
Professor Dr. *v. Tschudi*, Direktor der Königl. Nationalgalerie in *Berlin*,
Dr. *Julius Vogel*, Custos am städtischen Museum in *Leipzig*.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 5. 18. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KORRESPONDENZ AUS VENEDIG

VON *ERNST STEINMANN*

Als man im vergangenen Frühjahr in Florenz das Fest der Blumen und der schönen Künste eröffnete, erhob sich in Venedig ein energischer Protest gegen diesen Eingriff in vermeintliche Rechte, und die Blätter gaben schon damals mit allem Nachdruck dem Gedanken Ausdruck, dass der Lagunenstadt allein die Befugnis zustehe, mit Turin abwechselnd, alle zwei Jahre seinen Salon zu öffnen. Die Thatsachen scheinen solche Ansprüche rechtfertigen zu wollen. Der Florentiner Ausstellungspalast im mercato vecchio ist längst dem Erdboden gleich gemacht, und das ganze Unternehmen bezeichnet nur eine anmutige Episode im modernen Kunstleben der Arnostadt, während in Venedig die zweite internationale Ausstellung die erste an Glanz und Bedeutung weit übertroffen hat.

Schon die centrale Lage und der unvergängliche Zauber seiner einzigartigen Natur mussten Venedig als Mittelpunkt moderner Kunstbestrebungen, vor allem wenn sie sich auch an fremde Nationen wandten, die Palme erringen lassen vor den übrigen Städten Italiens. Wo gäbe es überdies ein reizenderes Beieinander von Ausstellungspalast und Park wie die „Giardini publici", welche Napoleon I. im südöstlichen Winkel der Stadt auf einer fruchtbaren, dem Wasser abgerungenen Halbinsel angelegt hat? Wo könnte das Studium der mannigfaltigen Erscheinungen unserer oft noch unsicher tastenden Kunst den Besucher weniger ermüden als in diesen zum Glück in ihrer Anzahl auch heute noch beschränkten Sälen, wo ein Schritt zur Thür hinaus sofort die eigenartige Lagunenlandschaft vor uns aufthut, die sich an heiteren und trüben Tagen dem Auge in immer wechselnden Stimmungen und Farbenbildern offenbart?

Den diesjährigen venezianischen Salon ziert kein so einmütig bewundertes Meisterwerk wie Michettis „Tochter des Jorio" vor zwei Jahren, er entbehrt ganz so abstossende Sensationsstücke wie Grossos „letzte Zusammenkunft". Nur auf dem Gebiete der Porträtmalerei begrüssen wir eine ungewöhnliche, eine ausserordentliche Leistung in dem Dr. Pozzi des Amerikaners Sargent, der selbst Bildnisse wie Liebermanns Gerhard Hauptmann und Ouless' Kardinal Manning, die vielbewunderten Prachtporträte der ersten Ausstellung weit hinter sich zurücklässt. Im ganzen aber hält sich alles Gebotene auf dem Niveau des soliden Durchschnittes; die Italiener befinden sich oft darüber, augenscheinlich weil man in der Auswahl der Gemälde einen höheren Massstab anlegte, die Engländer, von den Schotten weit überflügelt, meist darunter. Die deutsche und französische Kunst war bis dahin überhaupt noch nie in Italien so vielseitig vertreten, die Spanier treten mit den altbekannten Namen des Villegas, des Sorolla, des Benlliure, des Barbudo Sanchez u. a. auf, und die Russen können sich wenigstens rühmen, den Salon mit einem seiner besten Bilder geschmückt zu haben.

Unter den Italienern gebührt wiederum den Venezianern der Preis, den ihnen die Jury auch bereitwilligst zugestanden hat. Allerdings begreift man schwer, was die Preisrichter an Milens Schilderungen aus dem venezianischen Volksleben so entzückt haben mag, der sich auch als Porträtmaler nicht zu solcher technischen Meisterschaft emporgeschwungen hat, dass man darüber die Kälte seiner Auffassung vergässe. Ettore Titis Bedeutung giebt sich unmittelbarer zu erkennen, wenn auch alle seine Werke nur den Ein-

druck geistvoller Skizzen machen, die der hochbegabte Künstler in glücklichen Schaffensstunden ohne gewaltige Kraftanstrengung auf die Leinwand geworfen hat. Lassen wir das selbstbewusste Fräulein beiseite, das in halber Figur links auf einer grossen Leinwand erscheint, wo rechts, man weiss nicht recht in welchem Zusammenhange, ein Meeresstrand mit tobenden Wellen sichtbar wird, an dem sich melancholisch sinnend ein weisser Pudel — vielleicht the favorite one des Fräuleins — ergeht. Weit tüchtiger ist eine Hirtenscene aus den Bergen, einfach und wahr empfunden, kraftvoll vorgetragen wie eine Erfindung Michettis, und das „Meervergnügen“ nähert sich noch mehr der freien Vollendung, welche endlich in einer Lagunenschilderung erreicht ist. Diese letztere ist schon gegenständlich ansprechender als die Gruppe badender Männer und Frauen mit einem lustigen Knabenreigen im Stile Feuerbachs im Vordergrunde. Es ist kurz nach Sonnenuntergang, und der gebräunte Schiffer fährt auf seiner Gondel heim, welcher er mit all der elastischen Kraft, die einem venezianischen Gondoliere eigen, den Weg durch die Fluten bahnt. Vor ihm auf der Bank sitzt ein singendes Kind, schlecht gezeichnet, in knallrotem Kleidchen und doch eine ebenso poetische Schöpfung, wie der Fischer selbst. Es fehlt dem Wasser an Durchsichtigkeit, die Beleuchtung kann man an klaren Herbstabenden auf der Lagune weit wärmer und glutvoller sehen, und doch ist das Ganze so zart empfunden, so sicher und genial entworfen, dass es immer wieder aufs neue die bewundernden Blicke auf sich zieht.

Ciardi, der Vater, ohne Zweifel der genialste der venezianischen Landschaftsmaler, hat in einer seiner gewöhnlichen Alpenscenerien die Höhe seiner Kunst nicht erreicht. Die grellen, sonnenglühenden Kalkfelsen über dem dunkelgrünen im Abendschatten ruhenden Gebirgsdorfe beleidigen das Auge; aber eine Vedute Venedigs, von S. Maria della Salute aus aufgenommen, hätte selbst Canaletto nicht empfindungsreicher schildern können. Welch eine Harmonie in der ruhigen lichtblauen Färbung von Wasser und Himmel! Welch ein friedevolles Hinsterben des Tages, der seine letzten Grüsse noch zum Campanile von San Marco hinaufsendet.

Man muss sich überhaupt an die Landschaftsmaler halten, will man die Künstler Italiens in ihren tüchtigsten Leistungen kennen lernen. Millo Bortoluzzi hat in seinem Sonnenuntergang eben die Stimmung zum Ausdruck gebracht, nach der Ciardi in seiner Gebirgsscene vergeblich suchte. Das Meer und das Gebirge bietet den Malern unerschöpfliche Motive, aber auch die melancholischen Reize des Flachlandes, der Steppe, der Sumpfgegenden hat man in Herbst und Winter, in Frühling und Sommer wiederzugeben versucht.

Sartorelli schildert in etwas kalten Tönen die ruhevolle Einsamkeit der Gebirgsseen im leuchtenden Sommerlicht, Miti-Zanetti enthüllt mit viel kraftvollerem Pinsel die schwermütige Poesie einer Malaria-Gegend, wo die ärmlichen Strohhütten sich kaum über das hohe Gras und das stille Wasser erheben, in dessen unbewegtem Spiegel das falbe Licht des Abends widerscheint.

Der Florentiner Fragiacomo malt in der „Abenddämmerung“ mit zarten Farben und feiner Empfindung eine anspruchslose Flachlandschaft, die ein Kanal durchzieht, und Domenico Mazzoni hat in jugendlich befangener Technik, aber mit peinlichster Sorgfalt ein ähnliches Thema behandelt. Wie seine Florentiner Landsleute überhaupt, so zeichnet sich auch Fattori durch eine gewisse Nüchternheit, durch scharfe Konturen in der Zeichnung und durch grosse Gewissenhaftigkeit in der Detailausführung aus, aber die grossartigen Steppenlandschaften, die man im Frühjahr in Florenz bewundern konnte, sind ihm doch besser gelungen wie die etwas trockenen Schilderungen von Pferdemärkten und Soldatenübungen.

Die Mailänder stehen zum Teil unter dem Zeichen des Giovanni Segantini, dessen etwas kalte Gebirgsscenerie in der gewohnten Mosaik-Technik ausgeführt ist. Als sein talentvollster Nachfolger giebt sich Grubicy de Dragon in drei kleinen Ölgemälden zu erkennen, die den Winter in Miazzina schildern. Belloni wandelt seine eigenen Wege und sein „Meereswüten“ gehört zu den besten Stücken der Ausstellung. Nicht minder selbständig tritt Grosso auf, dessen Porträt eines kleinen Mädchens, das mit furchtsamneugierigem Blick eben aus einem Hortensiengebüsch hervortritt, wie alle neueren Arbeiten des talentvollen Lombarden, etwas zweideutiges hat.

Eine Scheidung der italienischen Schule in Gruppen wäre sehr angebracht gewesen, ist aber leider nicht einmal im Katalog angedeutet. Und doch tragen die Florentiner einen ebenso individuellen Charakter wie die Lombarden, die Neapolitaner wie die Venezianer. Aber doch nur von den letzteren erhält man ein einigermassen vollständiges Bild, wie man es im Frühjahr in Florenz von der Florentiner Schule erhalten konnte. Die Stärke der Venezianer liegt in der Landschaft, hier lassen sich neben Ciardi, Tito und Bertoluzzi noch Marius de Maria und Guido Grimani nennen, von denen der erstere eine neapolitanische Landschaft, der letzte eine vortreffliche Marine ausgestellt hat.

Religiöse Darstellungen wollen nicht nur den Italienern nicht mehr gelingen, alle Versuche nach dieser Richtung in der ganzen Ausstellung sind verfehlt. Die vielbewunderte „Madonnina“ Ferruzzis, um nur das erträglichste zu nennen, ist nichts anderes als ein hübsches venezianisches Modell in sentimen-

taler Behandlung und doch ganz als Genrebild aufgefasst; was sonst an Heiligenbildern und Pietàs geleistet ist, verschweigt man lieber.

Dagegen sind den Venezianern einige Genrebilder, Scenen aus dem Volksleben, wie es sich alle Tage vor unseren Augen entwickelt, vortrefflich gelungen. Cima hat eine Schmiede gemalt, ein wenig dankbares Thema, wo aber die Alten und die Jungen wirklich bei der Sache sind und die Lichteffekte in dem dunklen Raum vortrefflich verstanden wurden. Zezzos malte eine bildschöne Popolana mit einem klassischen Profil, die rote Rose im schwarzen Haar, das bunte Seidentuch über den breiten Schultern. Auf die Piazzetta führt er uns in der „Versuchung“, wo eine alte Hexe einem wunderschönen Blumenmädchen, das, am Fuss der Löwensäule sitzend, ihre Kunden erwartet, galante Anerbietungen macht.

Das Kinderbegräbnis des Luigi Nono ist bei der Preisverteilung übersehen worden und doch ist hier die einzige Leistung geschaffen worden, die eine wirklich selbständige Bedeutung hat, an der man es merkt, dass es dem Künstler ernst war, dass er eine Fülle von Einzelbeobachtungen, die Früchte jahrelanger Studien in den Rahmen eines an Sorgfalt der Ausführung nicht zu übertreffenden Gemäldes niedergelegt hat. Ein Ton von Trauer und Resignation beherrscht das Ganze; die schlichten Landbewohner, die Kinder und die Alten, jeder für sich, sind mit wunderbarer Treue und Wahrhaftigkeit geschildert. Wenn trotz alledem das Preisgericht einem so genial-skizzenhaften Bilde wie Titis Lagunenschilderung den Vorzug erteilt hat, so kann der Grund nur darin gefunden werden, dass dem Werke Nonos ein tieferes dramatisches Interesse fehlt, dass es dem Künstler nicht gelang, für den Gegenstand Teilnahme zu erwecken, dass er in der liebevollen Schilderung des Details schon alle seine Kräfte ausgegeben hat.

Man sieht, ein zuverlässiges Bild über die Bestrebungen der modernen Kunst Italiens erhalten wir in Venedig nicht; interessante Bruchstücke, geistreiche Entwürfe giebt es dagegen genug, aus denen man mit dem, was die Ausstellungen in den letzten Jahren boten, und was sie in zukünftigen bieten werden, einmal ein farbenreiches Gemälde gewinnen wird.

Weit weniger vollständig ist natürlich noch das Ausland vertreten. Welchem Maler und wäre er noch so fleissig, könnte es denn gelingen, alle die internationalen Ausstellungen zu beschicken, welche alljährlich in den Kunstcentren Europas eröffnet werden?

Deutsche Kunst ist, wie gesagt, noch niemals so vollständig in Italien aufgetreten. Nicht nur die alten Freunde Böcklin, Lenbach, Liebermann, Uhde sind Venedig treu geblieben, wir hören neue Namen von gutem Klang, Wilhelm Leibl vor allem und Ludwig Dettmann, Höcker, Stoeving, Ludwig von Hoffmann, Hugo Vogel u. a. m.

Böcklin sandte nicht weniger als vier seiner farbenfrohsten, phantasiereichsten Schöpfungen, die dem Deutschen Besucher allerdings zum grösseren Teil bekannt sein werden: die Schlossruine am Meer, der Frühlingsgesang mit den hässlichen weiblichen Figuren im Vordergrunde und der herrlichen Farbenstimmung der grünenden, blühenden Landschaft, die lebensfrische Jägerin und die phantastische Nacht. Lenbachs Döllingerporträt erregt auch bei den Italienern ungeteilte Bewunderung. Der merkwürdige Greisentypus konnte nicht tiefer erfasst werden; die Durchführung ist so plastisch, der Ton so warm und kräftig, dass die skizzenhafteren Bilder einer jungen Aristokratin und des Kapellmeisters Levi von derselben Meisterhand wie Gespenster daneben erscheinen.

Wilhelm Leibls Porträtdarstellungen nimmt man zunächst als geniale Entwürfe, an welche der Künstler noch nicht die letzte Hand gelegt hat. Das gilt besonders von dem blassen jungen Mann, vornehm aufgefasst wie nur immer einer der Halbgötter Tizians, aber ohne dass ihm an Gesicht oder Hand die wünschenswerte Vollendung zu teil geworden wäre. Das Porträt von Ernst Seeger ist weniger skizzenhaft und in einzelnen Teilen (die linke Hand!) mit den kühnen, scheinbar so zufälligen Pinselstrichen des vollendeten Meisters ausgeführt. Aber der Ausdruck des Kopfes ist starr, und es fehlt dem Bilde die feine subjektive Empfindung, welche Lenbachs Porträte so über alles Gewöhnliche hinaushebt. Die Wilddiebe dagegen sind das Entzücken aller echten Kunstfreunde. Diese beiden wilden trotzigen Männerköpfe, mit der Sauberkeit eines Holbeinschen Porträts ausgeführt, erinnern an Typen einer Falstaffscene aus Heinrich IV.

Keiner von den bekannten deutschen Künstlern hat den internationalen Kunstausstellungen in Italien von vornherein grösseres Interesse entgegengebracht, wie Max Liebermann, der diesmal sogar einen eigenen Preis gestiftet hat, vielleicht als dankbare Entgegnung der Preiskrönung seines Gerhard Hauptmann vor zwei Jahren. Das sprechend ähnliche Porträt des Dr. Sarre gehört sicherlich zu den besten der Ausstellung, die Spitzenarbeiterinnen erfreuen durch die ruhige Farbenstimmung und den Ausdruck behaglicher Zufriedenheit, der sich von den drei wackeren Frauen dem Beschauer mitteilt. Die Kartoffelernte schildert in grossen meisterhaften Zügen die Melancholie des nordischen Flachlandes an einem Oktobertage, wenn kein Sonnenstrahl den trüben Wolkenschleier durchdringt.

Als ausgezeichneter Porträtmaler, der es nicht verschmäht hat, beim alten Dürer in die Schule zu gehen, giebt sich auch Kurt Stoeving zu erkennen in seinem geistvollen Selbstporträt und dem Bildnis des

kranken Friedrich Nietzsche, das schon als solches den Italienern besonderes Interesse abgewinnt, die neuerdings viel über die Philosophie des Naumburger Philosophen schreiben, der in Gabriele d'Annunzio und seiner Tafelrunde eine so merkwürdige Nachfolge gefunden hat.

Walter Leistikow, Ludwig Dill und Richard Kaiser haben die besten Landschaften gesandt; vor allem der Herbstabend des letzteren würde eine vorzügliche Leistung sein, verdürbe nicht der viel zu grosse farb- und formleere Vordergrund die Wirkung des Hintergrundes, wo das glühende Laub des herbstlichen Waldes sich so märchenhaft im stillen Wasser widerspiegelt. Hugo Vogel sandte sein Kirchenlied, Walter Firle eine heilige Nacht, Uhde endlich Christus im Gespräche mit Nikodemus.

Urdeutsch in Ausdruck und Empfindung und darum den Italienern und nicht nur diesen allein völlig unverständlich sind die „Parzen“ von Alois Delug und Karl Hartmanns „Faust“ und „Pietà“, der in seinem Genrebildchen „am Wege“ viel liebenswürdigere Töne anschlägt. Die Bilder von George Sauter verraten in der müden Eleganz seiner Typen, in der gedämpften Färbung und der feinen geistvollen Auffassung, dass der Künstler in Paris studirt hat, und dasselbe empfinden wir vor einem originellen Frauenbildnis von Ernst Oppler.

Wie konnte nur dem „Sonntag Abend“ von Ludwig Dettmann von demselben Publikum der Volkspreis zuerkannt werden, das ihn vor zwei Jahren mit überwiegender Majorität dem „Supremo convegno“ des Giacomo Grosso gab, einem jener unsittlichen Sensationsstücke, die gottlob in den meisten Fällen aus Europa ihren Weg nach Amerika nehmen? Jedenfalls ist es erfreulich, dass die Volksstimme sich diesmal auf einen würdigeren Gegenstand gerichtet hat, obwohl man sich fragen muss, ob der künstlerische Wert des Bildes allein solch Urteil veranlasst hat. Jedenfalls ist ihm die zeitweilige ausgezeichnete Stimmung Italiens für Deutschland ebenso zu Hilfe gekommen, wie der volkstümliche der grossen socialen Frage nahestehende Gegenstand.

Verdient unter den zahlreichen italienischen Porträten eigentlich nur Cesare Pallones glänzendes jedoch zu anspruchsvolles Kinderbildnis einige Beachtung, so liegt der Schwerpunkt des französischen Salons entschieden auf der Bildnismalerei. Eine herrliche Leistung von Rubensscher Kraft und Frische hat Jaques Emile Blanche in dem Familienbildnis des Fritz Thaulow geliefert, desselben Künstlers, dessen düstere Naturschilderungen aus der norwegischen Heimat man mitten unter den Italienern suchen muss. Blanche hat auch das Porträt eines vornehmen jungen Engländers in Pastellfarben gemalt. Der flachshaarige Gentleman ist ganz in ein helles Grau gekleidet und trägt die rosa Nelke im Knopfloch. Der etwas matte, gelangweilte Ausdruck, welcher sich im Laufe der Modellsitzungen entwickelt haben mag, schwächt die Sympathie des Beschauers für den Dargestellten ab.

Dagnan-Bouverets vortreffliches männliches Bildnis ist seiner sentimentalen Madonnenschilderung weit überlegen, Rolls lebensgrosses Figurenbild des Landschaftsmalers Damoye ist von einem fast cynischen Naturalismus. Man glaubt es mit einem Dudelsackspieler zu thun zu haben, wenn dieser Riese auf einmal auf uns zuschreitet, und möchte sich schnell durch eine Gabe loskaufen.

Benjamin Constant und Léon Bonnat, denen man schon in Florenz als Porträtisten den Preis zuerkannte, sind auch in Venedig vertreten, wenn auch weniger glänzend. Vor allem Bonnats Porträt von Ernest Reyer ist ein Meisterstück in der Charakterschilderung. Offenbar begegnete sich das Naturell des Künstlers mit dem Temperament des Darzustellenden. Daher die unerschütterliche Wahrheitsliebe, die feine und doch männliche kraftvolle Natur, die uns so siegreich und gewinnend aus diesem Bildnis entgegenleuchtet.

Eine völlig entgegengesetzte Richtung wie Bonnat verfolgen Armand Berton und Albert Besnard; die zarten eleganten, etwas müden Frauentypen, welche sie in lauter gedämpften Farbentönen schildern, würden vortrefflich zur Wanddekoration eines Rokoko-Salons passen.

Verdient Albert Aublets „l'enfant rose“ wirklich die Bewunderung, die man ihm so reichlich spendet? Technisch mag dieses Porträt einer verzogenen kleinen Prinzessin in weissem Atlas auf dem roten Sammetthron allerdings ein Meisterstück sein. Aber ist es in Wirklichkeit schon geschmacklos, wenn überzärtliche Eltern ihre Kinder mit Seide und Spitzen behängen, so wirkt es fast unerträglich, solche verzärtelte, affektirte Wesen auch noch durch die Kunst verherrlicht zu sehen. Ansprechender wirkt entschieden die Vorbereitung zum Corpus Domini-Fest von derselben Künstlerhand, eine umfangreiche Leinwand, auf der man einige schlanke junge Damen beschäftigt sieht, einen herrlichen La France-Rosenstrauch zu plündern. Wären nur nicht die Farben so kalt und die Figuren so gliederpuppenartig steif in ihren Bewegungen!

Carolus Duran hat ausser der gewöhnlichen nackten Schönheit mit dem rötlich-blonden Haar, die diesmal den Namen Danae trägt, noch eine Kreuzigung Christi gesandt, von allen der Bibel entnommenen Darstellungen, die man diesmal in Venedig sieht, jedenfalls die bedeutendste. Nicht etwa ausgezeichnet durch religiöse Empfindung, durch ein ehrfurchtsvoll-gesammeltes Sichversenken in den ehrwürdigen Gegenstand, sondern vielmehr durch kühne, glänzende Farbenwirkungen, durch den unheimlich grauenerregenden Eindruck,

den eine in ihren Grundfesten erschütterte Natur im Beschauer erwecken muss.

Léon Lhermitte hat nur eine skizzenhafte Marktscene gesandt, die von der Bedeutung des Meisters, der übrigens selten eine italienische Ausstellung zu beschicken verabsäumt, natürlich keinen Begriff giebt.

Schluss folgt.

EIN RÜCKBLICK AUF DIE MÜNCHENER KUNSTAUSSTELLUNG

VON *PAUL SCHULTZE-NAUMBURG*

Vor kurzem haben sich die Pforten des Glaspalastes, der diesen Sommer die VII. Internationale Kunstausstellung beherbergte, wieder geschlossen.

Wie reiht sich diese Ausstellung den vorhergegangenen an, was brachte sie Neues und welches ist ihr Erfolg; das wäre das Thema dieses Rückblickes. Sieht man die in der Regel in einem Zeitraum von je vier Jahren (diesmal fünf Jahre) stattfindenden internationalen Ausstellungen als Merksteine der Entwicklung an, welche zusammenfassend das Erreichte der letzten Jahre bringen sollen, so kann die diesjährige Münchener Veranstaltung nicht den Anspruch an Bedeutung machen, wie die Ausstellungen von 1892 oder 1888. Nicht als ob die Entwicklung der Kunst seitdem nicht rapide Fortschritte gezeitigt hätte, nein, rein äusserliche Gründe verhindern diesmal die Möglichkeit, ein Resumé zu geben. Hatte einmal schon der Wettstreit zwischen Secession und Genossenschaft jedes Jahr des vergangenen Lustrums alle Kräfte aufbieten lassen, so trat in diesem Jahre noch eine grosse Anzahl anderer internationaler Ausstellungen, so besonders die vorzügliche in Dresden hinzu, die sich alle Erfahrungen der Secession so geschickt zu nutze machen konnte, und schmälerte den Anteil Münchens. Kommen hierzu noch die Folgen der regelmässigen ebenfalls internationalen grossen Ausstellungen der letzten Jahre, die doch in gewissem Grade abstumpfend wirkten, so wird man begreifen, dass trotz grosser Anstrengungen die Ausstellung kein künstlerisches Ereignis war, auf dem die Blicke des ganzen civilisirten Deutschlands ruhten, wie man das von Anno 1883, 1888 und vielleicht auch noch 1892 behaupten konnte.

Für jene Jahre war das Gebotene etwas unerhört Neues — man sah in München Dinge, die man noch nirgends in Deutschland gesehen hatte. Anders dies Jahr. Lag der Schwerpunkt der Ausstellung, wie er sich in ihrem äusseren Gepräge zeigte, überhaupt in nichts Neuem, sondern im Gegenteil in dem erneuten rein äusserlichen Zurückgreifen auf historische Kunst, so bedeutete das an sich schon eine gewisse Empfindungslosigkeit für das Wollen und Empfinden unserer Zeit. Nur dort, wo die offizielle Veranstaltung gleichsam aufhörte und den Gästen das Wort gelassen wurde, war es anders. Aber sonst predigte doch zumeist die Erkenntnis von allen Wänden: es ist zu Ende mit den grossen Kunstausstellungen, der Geist dessen, was jetzt im Werden ist, verträgt sich nicht mit denselben und kann ihnen deswegen auch nicht mehr aufhelfen. Das, was heut not thut, ist, dass man Kunst lebt; die toten Stapelplätze sind nicht das Mittel dazu, dies herbeizuführen.

Und so könnte man von einem positiven Erfolg, abgesehen von dem der kleinen gewählten Ausstellung der Modernen, die einen stetig progressiven Charakter trägt, nicht reden, wenn nicht ein Faktor hinzukäme, der, anscheinend klein, für diese Ausstellung der ausschlaggebende wurde: das Hinzutreten der, wie der schlecht gewählte Ausdruck lautete, Kleinkunst oder besser: der dekorativen und angewandten Kunst im modernen Sinn. Dadurch ist das Jahr 1897 ein Wendepunkt. Die Kunst, die bisher ein Jahrhundert lang ohne Fühlung mit dem Leben, abgesehen von wenigen Ausnahmen, ein Scheinleben zu führen verurteilt war, fängt jetzt an, einzugreifen und sich Sitz und Stimme zu erobern.

Die Vertreter der modernen angewandten und dekorativen Kunst haben ohne allen Zweifel den Erfolg des Jahres zu verzeichnen. Der bescheidene Mahnruf der „Kleinkunst“ hat in ganz Deutschland so begeisterten Widerhall gefunden, dass kein Zweifel mehr besteht, dass auf diesem Gebiet der Schwerpunkt der Kunstentwicklung der nächsten Zeit liegt.

Von symptomatischer Bedeutung ist, dass die diesjährige Ausstellung — direkt oder indirekt — die Gründung zweier neuen Zeitschriften, Bruckmanns „Dekorative Kunst“ und Kochs „Deutsche Kunst und Dekoration“ im Gefolge hat, die beide nicht im mindesten den Eindruck einer Spekulation auf den Geldbeutel des Publikums, sondern den eines von dem Ernst der Sache getragenen Unternehmens machen. Zudem hört man schon von noch anderen neuen deutschen Unternehmungen gleicher Tendenz — von denen des Auslandes ganz abgesehen. Möge die ganze Bewegung anregend und entlastend zugleich auf die rein abstrakte Kunst wirken, das ist der beste Wunsch, den man für die letztere hegen kann.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Crefeld. Am Sonnabend den 6. November wurde das Kaiser Wilhelm-Museum seiner Bestimmung übergeben. Die Einweihung desselben wird aber erst nach dem Eintreffen des Eberleinschen Standbildes Kaiser Wilhelms I. stattfinden.

Moskau. — Internationale Plakatausstellung. Vom 27. November bis zum 27. Dezember findet in den Sälen der Kaiserlich Stroganoffschen Zeichenschule in Moskau eine internationale Plakatausstellung statt, für welche die Veranstalterin, die Buchhandlung Grossmann & Knöbel in Moskau, die deutschen Künstler um freundliche Beschickung

ersucht. Alle Sendungen sind mit der Bezeichnung für die Moskauer Plakatausstellung an Herrn F. Volckmar, Kommissionsverlag, Leipzig zu richten, die Angaben über Verkäuflichkeit und Preis direkt an die Firma Grossmann & Knöbel M[illegible] Petrowsky.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

T. *Bremen.* Dem Jahresbericht des Bremer Kunstvereins (1896/97) entnehmen wir als hauptsächlichstes Ereignis die letztwillige Verfügung des verstorbenen Generalkonsuls Eugen Kulenkamp, der dem Kunstverein die Summe von 300000 M. vermachte, mit der Bestimmung, dass die Zinsen dieses Kapitals zur Anschaffung von Ölgemälden hervorragender Künstler für die Sammlung des Vereins verwendet werden sollen. Ausser diesem Legat hat der Verstorbene auch seine Gemäldesammlung, bestehend aus 21 modernen und acht altholländischen Bildern dem Bremer Kunstverein zum Geschenk gemacht. An sonstigen Geschenken erhielt der Verein Walther Firles Triptychon die Heilige Nacht, das sich auf der diesjährigen Ausstellung in München befand, einige Skizzen des verstorbenen Orientmalers Prof. Gentz, sowie eine Sammlung seltener älterer Radirungen und Bücher.

*** Auch unter den Künstlern des früheren Marsfeldsalons in Paris ist jetzt ein Zwist ausgebrochen. Wie wir gemeldet hatte der Vorstand der Société nationale des Beaux-Arts im Bois de Boulogne ein neues Heim für ihre Ausstellungen, den Pavillon Chinois, gefunden, der jedoch umgebaut werden muss. Diese Bauangelegenheit hat die Gruppe der Architekten, die der Gesellschaft angehörten, bewogen, in corpore auszutreten. Die Ursache dieses Bruches, der den Marsfeldsalon um einige bedeutende Kräfte vermindert, ist die rücksichtslose Weise, mit der der Vorstand der Société Nationale ihren eigenen Architekten gegenüber vorging. Diese erfuhren von dem Plane des Umbaues des Pavillon Chinois erst, als er dem Pariser Gemeinderate zur Genehmigung unterbreitet wurde, und waren weder über den Entwurf noch über den Neubau selbst zu Rate gezogen worden. Der Vorstand hatte sich zu diesem Zwecke an den Architekten Formigé, eine der Stützen des alten Salons, gewendet, weil dieser angeblich sich eines gewissen Einflusses unter den Stadträten erfreut. Eine solche Zurücksetzung konnten Künstler, wie de Baudot, Franz Jourdain, Benouville u. a. sich nicht gefallen lassen und haben deshalb ihren Austritt angemeldet, den der Präsident Puvis de Chavannes einfach zur Kenntnis genommen hat. Es muss übrigens bemerkt werden, dass ein grosser Teil der Pariser Tagespresse und der Kunstzeitschriften sich missbilligend über die abermalige Spaltung der beiden grossen Künstlergesellschaften, deren Vereinigung bereits perfekt zu sein schien, ausgesprochen hat.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

W.— Seit einiger Zeit hat die Griechische Archäologische Gesellschaft *Ausgrabungen in Aetolien* unternommen, um die Lage von *Thermon* festzustellen, das im Altertum Mittelpunkt und Versammlungsstätte des Aetolischen Bundes war. Früherer Vermutung nach hat der Bezirk von Thermon, der im Jahre 218 v. Chr. durch Philipp V. ausgeplündert und zerstört wurde, an der Stelle des heutigen Ortes Palaeo-Bazaro gelegen, wo noch ansehnliche Reste von Mauern erhalten sind. Diese Vermutung hat jetzt, wie ein Telegramm des Leiters der Ausgrabungen, Herrn Sotiriadis, meldet, durch den Fund einer auch historisch wichtigen Inschrift ihre Bestätigung gefunden. Sie wird auch gestützt durch die Aufdeckung einer 130 m langen Stoa, in der man den Versammlungsraum der Bundesgemeinde annimmt.

VERMISCHTES.

*** *Der künstlerische Schmuck des Sitzungssaales des Pariser Kassationshofes,* für dessen Plafond Paul Baudry vor 16 Jahren seine berühmte „Glorifikation des Gesetzes“ gemalt hat, ist jetzt durch Jules Lefebvre vollendet worden. Er hat zwei weitere Deckengemälde (die Gerechtigkeit sieht und bestraft die Verbrechen und die Wahrheit wendet sich von der Gerechtigkeit ab) geschaffen und in vier Gewölbzwickeln Justinian, Karl den Grossen, den hl. Ludwig und Napoleon I. dargestellt.

*** *Für das kunsthistorische Institut in Florenz* hat der Direktor Prof. Dr. *Brockhaus* Räume am Viale Prinzipessa Margherita Nr. 19 gemietet. Er wird voraussichtlich noch im November den Arbeitssaal eröffnen können.

Konstanz. Am 30. Oktober wurde auf dem Marktplatze der neue Kaiserbrunnen eingeweiht. Er ist nach einem Modelle des inzwischen verstorbenen Bildhauers H. Baur ausgeführt. Über der Brunnenschale aus Granit erhebt sich ein Sandsteinobelisk. In vier Nischen erblickt man die über einen Meter hohen bronzenen Standbilder der Kaiser Heinrich III., Friedrich Barbarossa, Maximilian I. und Wilhelm I.

VOM KUNSTMARKT.

G. In *Köln* gelangt am 25. November mit der *gräflich W. Douglasschen Sammlung* alter Glasgemälde ein Kunstbesitz zur Versteigerung, wie er in deutschen Landen nicht wieder gefunden wird. Begonnen wurde die Sammlung in den Jahren 1807 bis 1813 durch den 1830 verstorbenen Grossherzog Ludwig von Baden. Seit 1826 wurde die Sammlung in dem Schlosse Langenstein bewahrt. Der Auktionskatalog führt in sechs Abteilungen 59 Nummern auf. Etwa die Hälfte: die in den Jahren 1698 und 1699 von dem Konstanzer Glasmaler Johann Georg Spengler gefertigten Scheiben für den Salemer Kaisersaal und eine Anzahl gemalter Fenster des 18. Jahrhunderts sind wenig erhebliche Arbeiten, die des besonderen Hinweises nicht bedürfen. Um so hervorragender in künstlerischer und geschichtlicher Beziehung sind die auf Holbein und auf Hans Baldung Grien zurückgehenden grossen Scheiben. Die elf dem jüngeren Holbein zugeschriebenen Scheiben und die 14 von Hans Baldung entworfenen Kirchenfenster stammen aus der Karthause zu Klein-Basel. In den Jahren 1512 bis 1528 wurden sie dorthin gestiftet. Es sind durchaus Meisterwerke der Glasmalerei. Die nach dem Kataloge dem Holbein im Entwurf zugeschriebenen Scheiben: eine grosse, figurenreiche Kreuzigung in drei Teilen, eine Mater dolorosa und ein Schmerzensmann, der heilige Wolfgang mit dem knieenden Stifter Morand von Brunn aus Basel, dann zwei kleinere zusammengehörige Stücke, Madonna mit Kind und der heilige Christophorus, endlich das dreiteilige Fenster, das Dr. Johannes Widmann und seine Frau Margaretha Spilmann 1528 stifteten — diese elf Werke sind in der That ausgezeichnet durch den grossen Wurf der Komposition und die charaktervolle Zeichnung, die gewiss dem Holbein nahe steht. Fr. J. Mone, der für den Heberleschen Katalog eine Einleitung geschrieben hat,[1]) glaubt sogar an eine eigenhändige Mitarbeit Holbeins an diesen Glasbildern, deren Kartons in den Jahren 1514 bis 1516 und 1520

1) Vgl. auch Mones Aufsatz im Diöcesan-Archiv von Schwaben 1897, Nr. 4—6.

bis 1525 angefertigt sein müssen. Das Wappen des ersten Gönners von Holbein, des Domherrn Dr. Johann von Botzheim findet sich unter der Kreuzigungsgruppe wie auch auf dem Madonnenbildchen von 1514, das die Baseler Kunsthalle bewahrt. Übereinstimmend lautet das Urteil über die vierzehn grossen Figurenfenster mit Darstellungen von Heiligengestalten, der Mater dolorosa und des Ecce homo. Für die Kartons wird die Autorschaft Hans Baldungs in Anspruch genommen, der die prächtigen Gestalten in Basel 1512 bis 1517 gezeichnet haben müsste. Um die beiden Folgen von Glasbildern wird auf der Versteigerung ein heisser Kampf entbrennen, und es ist dringend zu wünschen, dass die herrlichen Bildwerke in den deutschen Museen bewahrt bleiben. Von den kleineren Scheiben der Sammlung verdienen noch einige Schweizerscheiben Beachtung. Über das Ergebnis der Versteigerung werden wir genauen Bericht erstatten.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

[Dies]er Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Schleicher & Schüll** in **Düren,** betr. *Lichtpause-Papier* bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 6. 25. November.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KORRESPONDENZ AUS VENEDIG

VON *ERNST STEINMANN*

(Schluss.)

Als Landschaftsmaler haben die Franzosen nichts Nennenswertes geleistet; dies Hauptgebiet der modernen Malerei vertraten von jeher die Engländer, und im Salon Venedigs vor allem treten zum ersten Mal auch die Schottländer in geschlossenen Reihen auf.

Wenn man sich noch an den Saal der Engländer von vor zwei Jahren erinnern kann, wo die Britische Kunst ebenso vollständig wie vorteilhaft vertreten war, wo vom Akademiker Leigthon bis zum Mysticismus von Burne-Jones kaum eine wichtige Erscheinung der englischen Kunstentwicklung fehlte, wo Namen wie Whistler, Ouless und Alma Tadema den Besucher gleich in eine gespannte, fast ehrfurchtsvolle Stimmung versetzten, dem kann bei einer Musterung des diesjährigen Salons eine bittere Enttäuschung nicht erspart bleiben. Das Auge irrt fast verzweifelt über alle diese schattenhaften Gestalten, ohne bei den affektirten Venusbildern eines William Stott, bei den gemalten Arazzi Franc Brangwyns oder den letzten stumpfen Nachklängen des Präraffaellismus in Fowler und Hughes verweilen zu können.

Auch Walter Crane folgt den Spuren Gabriel Rossettis, aber seine Kompositionen verraten selbständige Auffassung und eifriges Studium. Phantastisch ist seine Personifikation von Blumennamen, dunkel der Sinn einer umfangreichen Erfindung, die Freiheit genannt, wo einem nackten Jüngling ein Engel erscheint, dessen Wächter, ein ergrauter Krieger und ein lebensmüder Kuttenträger, eingeschlafen sind.

Wer sollte meinen, dass ein talentvoller Künstler nach Zolas Romanen greifen würde, um hier nach neuen Gedanken für seine Kunst zu suchen? John Colliers „Tod Albinas" ist mit dem grössten Fleiss und vielem technischen Vermögen ausgeführt, aber ein Bild von akademischer Kälte.

Von Alfred East ist man bessere Landschaften zu sehen gewohnt, wie sein Pastorale, eine Hirtenscene, die zwar sehr glücklich komponirt ist, in der man aber gerade die tüchtigsten Eigenschaften des Künstlers vermisst: die duftige Zartheit seiner Farbentöne, die ruhige Tiefe seiner vornehmen Empfindung. Henry Davis, den man schon längst mit Alfred East als einen der besten englischen Landschafter zu nennen gewohnt ist, zeigt sich auch diesmal wieder als Meister in der Beschränkung. Seine Schafe im Waldesschatten, seine Kühe auf der mohnblumenroten Weide sagen uns zwar gegenständlich nichts Neues mehr, lösen aber das alte Problem, das geheimnisvolle Spiel der Sonnenstrahlen im Waldesdunkel, das Zittern und Weben der leuchtenden Luft auf freiem Felde zu schildern, mit gewohnter Meisterschaft.

Landschaft und Porträt, das sind die Gebiete, auf welche sich der kluge Engländer und ausschliesslicher noch der schottische Künstler gern beschränkt, wohl wissend, dass ahnungsvolle Geister nur hier der modernen Malerei eine Zukunft weissagen. In der That ist Alma Tadema's Bildnis der Mrs. Hill und ihrer Kinder die erfreulichste Leistung im englichen Salon, und daneben liesse sich nur noch ein ansprechendes Kinderporträt von Melton Fisher nennen, dessen Auffassung unendlich viel schlichter und wahrer ist, wie die seiner französischen und italienischen Genossen.

Aber vor der lebensgrossen Gestalt des Dr. Pozzi, die des Amerikaners Sargent Meisterhand auf die Leinwand gezaubert hat, verschwinden alle üb-

rigen Porträte, die eigenen des grossen Künstlers nicht ausgenommen, wie Schnee vor der Aprilsonne. Man möchte wünschen, das rote Scharlachgewand, welches diese elastische, vornehme Erscheinung ganz umhüllt, wäre kein Schlafrock modernsten Schnittes, sondern die Amtstracht eines Ratsherrn von Venedig, um sich so leichter in die goldene Zeit des Cinquecento zurückversetzen zu können, dessen besten Porträten der Künstler hier in einer glücklich inspirirten Stunde so nahe gekommen ist. Das Bild ist technisch ein solches Meisterstück, dass Urteil und Empfindung vollständig verstummen und nur noch die Augen sehen und geniessen. Ein Mensch und nicht sein Abbild steht der Dargestellte vor uns, den blassen von rabenschwarzem Bart und Haar umrahmten Kopf, in dem zwei feuchte, halb verschleierte Augen schimmern, leicht zur Seite gewandt. Die rechte Hand mit den schlanken knochigen Fingern, die so vornehm von den weissen Hemdaufschlägen umrahmt wird, ruht auf der Brust, die Linke ist nachlässig in die rote Schnur gesteckt, die den Leib umspannt. Jeder Pinselstrich redet in diesen Fingern voll zitternd nervöser Bewegung, jede Linie ist edel in dem bleichen, etwas müden Gesicht mit der ausdrucksvollen Stirn und den leicht geröteten, etwas sinnlichen Lippen. Und doch bleibt der Charakter des Dargestellten am letzten Ende unenthüllt — man stelle ihn nur einem Lenbach oder Bonnat gegenüber —, aber wir vermögen die Frage nicht zu entscheiden, wollte der Pinsel des Künstlers nicht mehr sagen, oder konnte er nicht?

Die Eroberung, welche die schottische Schule mehr als jede andere des Auslandes in den Herzen der Italiener gemacht hat, deutet sich schon äusserlich dadurch an, dass nicht weniger als 19 Gemälde — aus Deutschland und Frankreich nur etwa fünf oder sechs — dieser verhältnismässig kleinen Sammlung verkauft wurden und zum grössten Teil in Italien bleiben werden. Gehen in den anderen Schulen die Bestrebungen meist so weit auseinander, dass es unmöglich ist, die Richtungen und Ziele selbst der tonangebenden Meister unter einheitliche Gesichtspunkte zu bringen, so verfolgen die Schottländer, wenigstens so weit sie in Venedig auftreten, eine einheitliche Tendenz. Vor allem sind sie Landschaftsmaler und als solche streben sie einmütig ganz bestimmten Idealen nach. Reizte vielleicht gerade das Geheimnisvolle, Nebliggraue, Mondscheinhafte die Phantasie der Italiener, nachdem sie sich in langen Sommermonaten wieder einmal an der Sonne satt gesehen? Man beachte nur, welche Rolle der Vollmond in diesen gespensterhaften Naturschilderungen spielt, deren doch keine die Poesie einer Mondnacht so plastisch zum Ausdruck bringt, wie Addison in der bekannten Strophe:

> soon as the evening shades prevail
> the moon takes up the wondrous tale,

die Macaulay Stevenson für eines seiner Gemälde als Motto gewählt hat. Er gerade scheint in seinen Abendgesängen, Träumereien und Dämmerungen, wo das blasse Mondlicht still und trübe durch das dünne Laub der Bäume zittert, seinen Landsleuten den Grundton angegeben zu haben. Das Licht des Vollmonds zeigt der Schafherde den Heimweg bei Archibald Kay, bei Newbery taucht er seine Strahlen in den blauen See, und bei Tom Robertson erscheint er geheimnisvoll über fernen Bergen.

In diesem Ton setzt sich die Schilderung bei anderen Meistern fort, und der Mond scheint in der That das passendste Symbol für eine so unbestimmtgedankenhafte Auffassung der Natur, wo der Himmel weder grau noch blau, wo die Bäume nicht grün, wo das Wasser so farblos wie der Himmel und selbst die Erde sich schämt, ihr grünes Kleid zu zeigen. Man würde diese flüsternde Weise sich auszudrücken den Schotten gewiss nicht verargen, besässen sie das Genie eines Alfred East, der in den leise und klingend vorgetragenen Symphonien seiner Landschaftsbilder solch einen Reichtum von Gesang und Melodie zum Ausdruck bringt; aber über solche Töne verfügt weder Stevenson noch Newbery noch Robertson, nicht einmal Wellwood Rattray.

Der letztere allerdings, welcher mit kräftigen Lokaltönen arbeitet, überragt in seinen Seestücken die meisten seiner Landsleute selbst dort, wo sie ihr Bestes bieten, wie Macaulay Stevenson in seiner Mühle, oder James Paterson im Schloss von Morton, oder John Terris in seinen vielbewunderten Veduten aus England und Schottland. Welch eine Fülle von Licht, Luft und Farbe entzückt das Auge im Sommerabend von Clyde, welch eine erhabene Ruhe spricht aus dem Mondaufgang am Meer!

Unter den Porträtmalern Schottlands zeichnen sich Lavery, Newbery und vor allem Guthrie aus. Die Miss Hamilton des letzteren ist trotz eines leichten Anflugs von Snobismus der sympathische Typus eines englischen Edelfräuleins, schlank und elastisch wie eine Tanne. Aber das Bild ist keineswegs vollendet — man betrachte nur Gesicht und Hände —, und die sicheren genialen Pinselstriche John Sargents sind noch keinem seiner zahlreichen Nachahmer gelungen. Nur Austen Brown erzielte ähnliche Wirkungen in seiner längst berühmten Mademoiselle Plume Rouge, welche die Münchener Pinakothek dem Salon Venedigs für einige Monate anvertraut hat.

Von den kleineren europäischen Staaten haben sich Belgien und Holland am zahlreichsten beteiligt; jedes der beiden Länder füllt einen Raum für sich, aber unter den vielen Skizzen und Versuchen findet man nur wenig Bilder von selbständiger Bedeutung, und hier wiegt wieder entschieden Landschaft und Marine vor. Therese Schwartze bezeugt sich als aus-

gezeichnete Porträtistin durch das geistvolle Bildnis des Herrn Van Duye; Willem Maris' Kuhweide, Ter Meulen's Schafwäsche, Evert Pieters' Landschaft aus Fontainebleau und Carel Dake's Mondscheinstimmung bewegen sich alle auf der neuen Bahn der modernen Landschaftsmalerei, während Keinkenberg in seinem Panorama von Dortrecht sich in der Feinheit der Technik, in der Schlichtheit der Auffassung den alten holländischen Meistern mit Erfolg zu nähern versucht.

Waren Hendrik Willem Mesdags Marinebilder schon im Frühjahr in Florenz zu sehen, oder täuscht nur die Ähnlichkeit des Sujets, das der Meister immer wiederholt? Jedenfalls ist der Sonnenuntergang bei Scheveningen das beste Marinebild der Ausstellung.

Im belgischen Salon erschrecken unser Auge einige höchst bizarre Erfindungen; wer sich auf das wirklich Künstlerische beschränken will, hat es eigentlich nur mit Franz Courtens zu thun, neben dem noch Victor Gilsoul als Landschaftsmaler genannt werden muss. Die feine Berechnung auf die Wirkung und die kühne Sicherheit, mit welcher Courtens seine breiten Pinselstriche führt, die Unerschrockenheit, mit welcher er die grellsten Töne nebeneinandersetzt und doch schliesslich aus gewisser Entfernung betrachtet harmonische Farbenstimmungen erzielt, überrascht vor allem in dem Bilde „Auf holländischer Weide“, wo derbe Mägde beschäftigt sind, die Kühe zu melken. Aus dem „Kreuzesweg“ und aus dem „Echo“ weht uns ein warmer Hauch tiefer Empfindung entgegen. Segantini behandelte schon früher einmal einen ganz ähnlichen Gedanken, wie ihn Courtens im „Kreuzesweg“ verarbeitet hat, aber er milderte das jammervolle Bild menschlicher Tragödie durch die friedliche im Abendrot erglühende Schönheit einer Alpenlandschaft. Bei Courtens mangelt dieser Trost.

Noch eine ganze Kollektion anderer Gemälde der deutschen, französischen und italienischen Schule streift die brennende sociale Frage, aber Courtens hat in seiner Schilderung am meisten Takt bewiesen. Wie viel lieber verweilt man doch vor seinem „Echo“! Zwei prächtige Kühe lassen es sich wohl sein unter dem kühlen Schatten zweier Baumriesen, die am Rand des Waldes stehen, aus dem in tausendfachem Echo das mächtige Gebrüll der einen wiederklingt. Glückliche Erinnerungen von Waldeinsamkeit und Sommerlust ruft dies Bild in unserer Seele wach, das mit derselben Bravour aber viel grösserer Sorgfalt im Detail gemalt ist, wie die holländische Weide.

Vielleicht hat noch niemals in einer internationalen Kunstausstellung die Landschaftsmalerei so allseitige Triumphe gefeiert wie in diesem Jahre in Venedig. Auch die norwegischen Maler bewähren sich vor allem in der Interpretation ihrer eigenartigen Natur, deren tiefe gesättigte Farben anfangs das Auge verletzten, dem noch die Nebellüfte schottischer Landschaften vorschweben. Aber die melancholische Stimmung, der seltsam düstere Charakter, welche der norwegischen Landschaft eigen, ist von Thaulow, Johannes Müller, Otto Sinding u. a. aufs tiefinnigste erfasst worden.

A. Normann schildert ähnliche Stimmungen mit stärkerem Accent, aber mit weniger Beseelung und Diskretion, Anders Zorn, der in Italien zuerst durch sein Selbstporträt in den Uffizien berühmt geworden ist, hat mehrere in glänzender Technik ausgeführte Skizzen eingesandt. Die Porträtbilder des Schweden Ross und des Dänen Paulsen hängen sich gegenüber an derselben Wand, die eine theatralisch-abstossende Scene aus dem alten Rom des berühmten Russen Siemiradzky beherrscht. Der erstere hatte das liebenswürdigere Modell in der reizenden Gemahlin eines jungen deutschen Diplomaten in Rom, aber als künstlerische Leistung sind die zwei Schwestern von Paulsen nicht allein dem schwedischen Maler, sondern den meisten Porträtisten überhaupt unendlich weit überlegen.

Will man einen Begriff erhalten von dem, was die mächtig aufstrebende russische Kunst heute schon zu leisten vermag, so konzentrire man die Aufmerksamkeit auf Ilja Repins vieldiskutirtes Duell, das einzige unter allen Gemälden der Ausstellung, das uns durch ein tiefes dramatisches Interesse fesselt und darum auch das einzige unter allen, welches eine ausführlichere Beschreibung verdient. Ein blutiger Zweikampf zwischen zwei jungen Offizieren ist zu Ende. Der eine der Duellanten ruht zu Tode verwundet auf der Erde in den Armen eines der Stabsärzte, während der andere die Wunde untersucht, deren Anblick uns erspart bleibt. Der Gegner hält krampfhaft die Hand umfasst, die ihm der Sterbende versöhnend dargeboten, aber unfähig, seine Bewegung zu verbergen, hat er sich schluchzend abgewandt. Nicht weniger ergriffen sind die Sekundanten des Verwundeten, zwei blutjunge Offiziere, von denen sich der eine mit vorgehaltenem Taschentuch über den Stabsarzt beugt, entsetzt die fürchterliche Wunde betrachtend, während der andere in tiefer Bewegung auf den jungen Waffenbruder herniederschaut, dessen Züge schon der Tod gezeichnet hat. Weniger glücklich sind die Sekundanten des unglücklichen Siegers geschildert, die rechts und links etwas abseits erscheinen. Beiden ist der Vorfall augenscheinlich „höchst fatal“, und der Graubemäntelte scheint sich schon zu fragen, ob der Vorfall Folgen für die eigene Karriere haben könne.

Die Scene spielt in der Lichtung eines Tannenwaldes, und eben dringen die ersten Strahlen der aufgehenden Sonne durch das dunkle Grün. Sie streifen hier und da die Gesichter der Stehenden, sie zittern unsicher auf den Stämmen der Bäume, als suchten sie den Weg mit einem letzten Blick und

Gruss, das Haupt des Sterbenden zu küssen. Welch ein schneidender Kontrast, dies Drama von Schuld und Herzeleid, dies blühende junge Leben, das sich verblutet, und die goldene Morgensonne, die sich strahlend am Horizont emporhebt, heute wie alle Tage ihren licht- und segenspendenden Siegeszug über die Erde zu halten!

Mit dem Eindruck dieses nachdenklich stimmenden Gemäldes, das auch in der malerischen Ausführung die geübte und fleissige Künstlerhand verrät, mag man getrost „die Gärten von Venedig“ verlassen. In zwei Jahren werden sie sich wieder öffnen, denn es kann kein Zweifel sein, dass durch diese zweite Ausstellung, an welcher sich alle Nationen in so glänzender Weise beteiligt haben, und welche auch äusserlich wahrhaft überraschende Erfolge zeitigte, der Lagunenstadt ihr Salon für die nächsten Decennien gesichert ist.

NEKROLOGE.

T. In *Philadelphia* starb am 25. Oktober im 89. Lebensjahre der in England geborene Maler und Kupferstecher *John Sartain.* 1843 wurde er Eigentümer von Campbells Foreign Semimonthly Magazine, und 1848 erwarb er die New Yorker Zeitschrift Union Magazine, deren Namen er in Sartains Union Magazine umwandelte. Während des vierjährigen Bestehens der letzteren, die seiner Zeit sehr verbreitet war, ging eine Unmenge vorzüglicher Kupferstiche zu Bücherillustrationen aus Sartains Hand hervor. In Philadelphia war Sartain der Mittelpunkt des dortigen Kunstlebens. Während der Weltausstellung daselbst (1876) hatte er die Obhut über das Kunstdepartement, wodurch er sich hauptsächlich bekannt gemacht hat. Ihm verdankt man auch die Entwürfe zahlreicher Denkmäler, so des Washington- und Lafayette-Monuments in Philadelphia.

München. — Der frühere langjährige Direktor des Kgl. Bayer. Nationalmuseums Geheimrat Prof. Dr. *Wilhelm Heinrich von Riehl,* hauptsächlich als Kulturhistoriker bekannt, ist am 16. November im Alter von 74 Jahren in München verstorben.

Rom. — Im Hospiz St. Michael starb im Alter von 80 Jahren der Bildhauer *Luigi Amici,* der Schöpfer des Grabdenkmals Gregor XVI. in St. Peter. Eine kleine zu dem Kreuz des Verdienstordens von Savoyen gehörige Pension schützte den Künstler zwar nicht vor Armut, aber wenigstens vor dem Verhungern. *v. G.*

T. *Paris.* — Am 11. November verstarb im Alter von 72 Jahren der Maler *Aug. Boulard,* ein Freund Jules Dupré's, seiner künstlerischen Richtung nach der französischen Schule vom Jahre 1830 angehörend. Boulard war ausserordentlich vielseitig, er malte Porträts, Landschaften, Stillleben und Genrescenen. Dem grossen Publikum war er vor der Bildung der Société du Champ de Mars fast unbekannt, erst durch die jährlichen Ausstellungen derselben, sowie durch eine Kollektivausstellung seiner Werke im letzten Jahre lernte man ihn eigentlich kennen.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁎ Dr. *Adolf Brüning* ist zum Direktorialassistenten am Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin ernannt worden.

WETTBEWERBE

⁎ *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Wettbewerb um den grossen Staatspreis für das Jahr 1898 ist für Architekten ausgeschrieben worden. Der vom Senat der Akademie stiftungsgemäss auszuschreibende Wettbewerb um den Preis der ersten Michael Beer'schen Stiftung ist für das Jahr 1898 für jüdische Maler aller Fächer eröffnet worden. Der Preis der zweiten Michael Beer'schen Stiftung für Bewerber ohne Unterschied des religiösen Bekenntnisses ist für das Jahr 1898 für Kupferstecher bestimmt worden. — Aus der Ernst Reichenheim-Stiftung, die der Kaufmann Ferdinand Reichenheim zum Andenken an seinen verstorbenen Sohn, den Maler Ernst Reichenheim begründet hat, und die für junge befähigte Maler aus den höheren Semestern der akademischen Hochschule, ohne Unterschied der Konfession, bestimmt ist, wurden zwei Stipendien von je 600 Mark: 1) dem Maler *Oskar Heller* aus Stauding in Mähren, 2) dem Maler *Franz Triebsch* aus Berlin, dem ersteren zum zweiten Male, für das Jahr 1897/1898 verliehen.

⁎ *Zur Erlangung einer Hochzeits-Medaille oder -Plakette* hat der preussische Kultusminister einen Wettbewerb für preussische und in Preussen lebende andere deutsche Künstler ausgeschrieben, aus dessen näheren Bedingungen wir die folgenden wiedergeben: Verlangt wird ein Wachsmodell in der drei-, vier- oder fünffachen Grösse der Ausführung, dessen Durchmesser oder längstes Mass mindestens 20 cm beträgt und 30 cm nicht überschreiten darf. Die Form der Medaille oder Plakette ist dem Ermessen des Künstlers anheimgestellt. Es können eine oder beide Seiten künstlerisch ausgeführt werden. Auf einer Seite ist Raum vorzusehen für eine einzugravirende Inschrift, welche mindestens das Datum der Eheschliessung, thunlichst aber auch die Namen des Ehepaares enthalten soll. Das Modell muss sorgfältig durchgearbeitet sein, so dass es nach Verkleinerung durch die Maschine für Herstellung des Stempels benutzt werden kann. Die Inschrift ist in einem beliebig gewählten passenden Beispiele vollständig zu entwerfen. Dem Modell ist eine Photographie beizugeben, welche es in der von dem Künstler für die Ausführung beabsichtigten Verkleinerung zeigt. Jeder Entwurf muss mit einem Kennwort versehen sein. Ausserdem ist ein geschlossener, dasselbe Kennwort tragender Briefumschlag beizugeben, in welchem sich die Angaben über Namen und Wohnung des einsendenden Künstlers befinden. Die Einlieferung der Modelle hat bis zum 23. April 1898, nachmittags 3 Uhr im Bureau der Königlichen Akademie der Künste in Berlin NW., Universitätsstrasse 6 zu erfolgen. Für den besten Entwurf wird ein Preis von 2000 Mark ausgesetzt. Ferner werden dem Preisgericht noch 3000 Mark zur Verfügung gestellt, um weitere Preise zu verteilen, so weit befriedigende, eines Preises würdige Lösungen eingehen. Als Preisgericht ist die preussische Landes-Kunstkommission bestellt. Der Minister beabsichtigt und behält sich das Recht vor, den durch den ersten Preis ausgezeichneten und geeigneten Falls noch andere preisgekrönte Entwürfe in Bronze oder Silber ausführen zu lassen und für amtliche Zwecke, besonders zu Geschenken für öffentliche Sammlungen oder Anstalten zu vervielfältigen.

· *Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin* hatte unter seinen Mitgliedern einen Wettbewerb um ein Plakat ausgeschrieben, das für die nächstjährige Kunstausstellung des Vereins bestimmt ist. Der Wettbewerb hatte ein so lebhaftes Interesse erregt, dass über 60 Entwürfe eingelaufen sind, von denen die Jury dem des Fräulein *Wahl* den ersten Preis und dem des Fräulein *Schütz*

den zweiten Preis zuerkannt hat. Vier andere wurden durch eine lobende Erwähnung ausgezeichnet. Die Gewinnerin des ersten Preises, die eine weibliche Halbfigur mit Pinsel und Palette in den Händen auf hellgrünem Hintergrunde dargestellt hat, hat sich mit Geschick in die Forderungen des modernen Plakatstils, der besonders auf eine wirksame Flächendekoration sieht, hineingelebt.

DENKMÄLER.

⊙ *Denkmälerchronik.* Am 10. November ist in *Kiel* ein Denkmal des Fürsten *Bismarck* enthüllt worden, dessen kolossale Bronzefigur nach dem Modell des Berliner Bildhauers *Harro Magnussen* gegossen worden ist. Den architektonischen Teil hat *Eduard Fremdgen* ausgeführt. — Das Preisgericht für ein in Giessen zu errichtendes Kriegerdenkmal hat den ersten Preis dem Bildhauer *Ludwig Habich* in Darmstadt zuerkannt. — Die Ausführung des *Bismarckdenkmals für Berlin* ist nunmehr definitiv vom Komitee dem Prof. *R. Begas* übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen. Konstantin Meunier* ist den Berlinern zwar kein Fremder mehr — haben wir doch schon vor sechs Jahren das Gipsmodell zu seiner lebensgrossen, jetzt in der Vorhalle des Brüsseler Museums aufgestellten Bronzegruppe „Le grison“ (das schlagende Wetter) und seinen „Glasbläser“ gesehen —, aber den ganzen Umfang seines Könnens und seines Stoffgebiets kann man erst aus der Sammelausstellung seiner Bronzen, Gipsmodelle, Ölgemälde, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen ermessen, die die junge Kunsthandlung von Keller und Reimer, Potsdamerstrasse 122, veranstaltet hat. Sie stützt sich zwar im wesentlichen auf das Material der Dresdener Ausstellung, enthält aber auch einige Bronzen, die in Dresden nicht zu sehen waren, und hat ausserdem dadurch einen besonderen Reiz erhalten, dass der Künstler selbst nach Berlin gekommen ist, um im Verein mit dem bekannten Brüsseler Zeichner für dekorative Kunst van de Velde die beiden Räume auszustatten, die seine Arbeiten aufgenommen haben. Die Wände sind mit einem apfelgrünen Anstrich überzogen und die Decken mit einem Stoff von gleicher Farbe zeltartig dekorirt worden. Man kann nicht gerade sagen, dass sich die schwärzlichgrünen Bronzen besonders wirksam von diesem Hintergrunde abheben, und den Malereien, deren Reiz ohnehin nicht im Kolorit liegt, ist er auch nicht gerade günstig. Es scheint aber, dass der Künstler mit Absicht eine möglichst neutrale Farbe gewählt hat, weil ihm eine pomphafte Inscenirung seiner in ihren Motiven überaus anspruchslosen Bildwerke wider den Strich geht. Wäre er nicht auch persönlich so anspruchslos, so hätte seine seltene Kunst fast bis zu seinem 60. Lebensjahre — ist er doch erst durch die Pariser Weltausstellung von 1889 weiteren Kreisen zunächst als Maler bekannt geworden! — nicht im Verborgenen gelebt. Obwohl auch er selbst auf seine Malereien grossen Wert legt, sind in Deutschland wenigstens seine Bildwerke zu höherer Schätzung gelangt, zuerst wohl wegen seiner erstaunlichen Wahrheitsliebe, wegen der schlichten Darstellungsweise, die sich meist mit dem Gesamteindruck begnügt, und wegen der grossen Energie seiner Darstellungskunst, dann aber auch, weil er der Kunst ein neues Stoffgebiet eröffnet hat, das Leben der Gruben- und Fabrikarbeiter des „Pays noir“, des Industriebezirks im Hennegau, und der Antwerpener Hafenarbeiter. Da wir mit der Absicht umgehen, den Lesern in der „Zeitschrift“ eine eingehende Charakteristik des Künstlers in Wort und Bild zu bieten, verzichten wir darauf, näher auf die Berliner Meunier-Ausstellung einzugehen, zumal sie sich, wie gesagt, in den Hauptzügen mit der Dresdener deckt, über die an dieser Stelle berichtet wurde. — Ähnlich lehrreich wie die Meunier-Ausstellung ist eine von Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder) veranstaltete Ausstellung von sämtlichen Originallithographien und Algraphien *Hans Thoma's*, für die der Künstler sein (unverkäufliches) Handexemplar zur Verfügung gestellt hat. Für Leser, denen das Wort Algraphie noch nicht geläufig ist, bemerken wir, dass sie sich von der Lithographie dadurch unterscheidet, dass dem Künstler statt des Steins eine unendlich leichter zu handhabende Aluminiumplatte dient, die aber dafür den Nachteil bietet, dass die Zeichnung keine Korrekturen zulässt, was also eine ausserordentliche Sicherheit der Hand erfordert. Dass Thoma sie besitzt, ist bekannt. Die Blätter seines Handexemplars gewähren dadurch ein besonderes Interesse, dass sie von ihm selbst ausgemalt sind, also seine koloristischen Absichten unverfälscht wiedergeben. Der Preis der Thoma'schen Originallithographien ist verhältnismässig hoch, da nur eine beschränkte Zahl von Drucken (nicht über hundert) von der Platte gezogen wird. Da die Blätter überdies schnell aus dem Handel kommen, ist den Verehrern des Künstlers durch zum Teil zweifarbige, sehr wohlfeile Faksimilereproduktionen, die nach eigenhändig überarbeiteten Originallithographien hergestellt werden, ein Ersatz geboten worden. Zugleich sind bei Amsler und Ruthardt eine Anzahl der bekannten Radirungen und Lithographien *Max Liebermanns* und *F. Overbecks*, eine Sammlung von charaktervollen Kreidestudien, meist Bauernstuben mit Figuren, von *Meyer-Ball* und eine Reihe von Lithographien und Zeichnungen von Frau *Paczka-Wagner* zur Ausstellung gelangt, von denen die letzteren durch die bei einer Dame ungewöhnliche Energie und Schärfe der Zeichnung und Modellirung besonders interessiren. Es sind meist Bildnisse, Bildnisstudien und Aktzeichnungen, die in der ganzen Art der technischen Behandlung geradezu an die Radirungen von Stauffer-Bern erinnern, und in der That hat die Künstlerin, die mehrere Jahre in Italien gelebt, in Florenz Stauffers Einfluss erfahren.

Wien. Eine kleine geschmackvolle Kollektion von Affichen, Plakaten und Illustrationen, nebst einer Reihe von Handzeichnungen des jungen Österreichers *Alphons Mucha*, dessen Arbeiten auf dem Gebiete des Plakats in Paris seit kurzem lebhafte Anerkennung gefunden haben, sind augenblicklich bei Artaria & Co. ausgestellt. Es ist sehr viel Reiz und Feinheit in den Sachen, und die Verwandtschaft mit seinem Landsmann Lefler, die in den figuralen Kompositionen Muchas hin und wieder zu Tage tritt, nimmt ihnen nichts von ihrem selbständigen künsterischen Wert. Der Vater dieser Kunst ist Grasset, aber beide, der Wiener Lefler und der in Paris „acclimatisirte“ Mucha, gehen selbständige Wege. Die Stilisierung des Pflanzen- und Tierornaments ist sehr gemackvoll und hält sich dabei möglichst treu an die Naturformen. Dies zeigt sich in dem Cyklus von Illustrationen zu dem orientalischen Märchen „Ilseé, princesse de Tripoli“, und in mehreren Aquarellen, Zeichnungen und Studien. Den Entwicklungsgang aus der Münchener Zeit zeigen zwei Schwarz-Weiss-Malereien historischen Inhalts (Johannes der Täufer und „la défenestration de Prague“), während einige grössere farbige Entwürfe zu Fenstern (Jungfrau von Orleans u. a.) einen hübschen harmonischen Farbensinn verraten, der sich leider in einigen der neuesten Affichen etwas ins Süssliche verliert, eine Gefahr,

vor der sich Mucha hüten muss. Seine eigentliche Handschrift zeigt sich am besten in einigen figuralen Zeichnungen und Skizzen, von denen der grössere Teil vorläufig noch nicht ausgestellt ist, was aber geschehen soll, sobald Raum vorhanden ist. In dem kleinen aber hübschen Arrangement kommt das liebenswürdige, kapriciöse und prickelnde Talent des mährischen Künstlers zu bester Geltung. Über sein Leben und seinen Entwicklungsgang giebt die ausgelegte Pariser Zeitschrift „La Plume" näher Auskunft, deren Titelumschlag (mit dem Pegasus, dessen Flügel zu — Schreibfedern verschnitten sind) von Mucha gezeichnet ist; das ganze Heft (Nr. 197) ist dem künstlerischen Mitarbeiter der Zeitschrift gewidmet, dem Erfinder der bekannten Plakate für Mad. Sarah Bernhardt für das Théâtre de la Renaissance: „Ghismonda", „La Samaritaine" und „La Dame aux Camelias", sowie der Affichen für den „Salon des Cent" u. a. Die Ausstellung wird hier manche dankenswerte Anregung geben und das Interesse für das dekorative und illustrative Kunstgewerbe, und besonders für das Plakat, in weiteren Kreisen wecken. *W. SCHÖLERMANN.*

A. R. *Aus Schultes Kunstausstellung in Berlin.* Eine Vereinigung von neun Künstlern und Künstlerinnen, die anscheinend mehr durch gesellige Beziehungen als durch gemeinsame künstlerische Ziele zusammengeführt worden sind, ist, wie seit mehreren Jahren schon, auch in diesem Jahre mit einer Sammelausstellung vor das Publikum getreten. Es sind die Maler *L. Dettmann, Josef Block, Reinhold Lepsius* nebst seiner Gattin, *Curt Herrmann, Philipp Franck, Max Uth* und die Bildhauerin *Henny Geiger-Spiegel,* denen sich als neunter der Münchener *Wilhelm Trübner* zugesellt hat, der aber nur mit einer seiner melancholischen, graugrünen Landschaften von den Chiemsee-Inseln vertreten ist. Im Gegensatze zu den früheren Ausstellungen dieses Klubs, die zum grössten Teile aus Skizzen, Studien und unfertigen Arbeiten bestanden, die man aus ihrer Atelierruhe nicht hätte aufstören sollen, enthält die diesjährige mit wenigen Ausnahmen ausgeführte Gemälde und Bildwerke, die, wenn man von einigen koloristischen Experimenten und Extravaganzen von L. Dettmann und Max Uth absieht, doch den befriedigenden Eindruck ernsten Strebens hinterlassen. Zwei Damenbildnisse von R. Lepsius gehören sogar zum Besten, was dem feinsinnigen Charakterzeichner und geschmackvollen Koloristen jemals gelungen ist, und auch unter den Bildnissen Blocks finden sich einige, die wieder an seine beste Münchener Zeit erinnern. Im übrigen lässt sich aber nicht verkennen, dass dieser Künstler, der es bereits zu einer achtungswerten Selbständigkeit gebracht hatte, seitdem er in Berlin lebt, mehr experimentiert und mehr nach fremden Vorbildern schielt als ihm dienlich ist. Das zeigt sich besonders in einer grossen Darstellung des Parisurteils, auf dem einzelne Figuren stark an Botticelli und andere gleichzeitige Florentiner erinnern, während Färbung und Beleuchtung durch die bunte Phantastik L. v. Hofmanns beeinflusst zu sein scheinen. Philipp Franck schwelgt in drei phantastischen, zum Teil mit Figuren in antiker Gewandung staffierten, parkartigen Landschaften in Böcklinschen Stimmungen, die jedoch, so weit die Farbe in Betracht kommt, nur verschleiert und in sanftmelancholischen Accorden zum Ausdruck kommen. L. Dettmann hat in einer Strandlandschaft bei Sturm ein bei ihm sonst ungewöhnliches, dramatisches Motiv mit Kraft und Wucht behandelt. Die Bildhauerin Frau Geiger-Spiegel endlich gehört nicht zu den Künstlerinnen, die dem Auge des Beschauers mit niedlichen Sächelchen schmeicheln. Wie ihr Gatte Nikolaus Geiger huldigt sie bisweilen sogar einem energischen Naturalismus, und dieser ist auch in der lebensgrossen Gruppe einer Pietà zur Herrschaft gelangt. — Die Vereinigung hat sich diesmal nicht auf ihre eigenen Kräfte verlassen, sondern auch mehrere auswärtige Künstler, besonders französische, zur Beteiligung eingeladen. Was die Franzosen eingeschickt haben, erhebt sich freilich nicht weit über den Bereich der Kuriosität. Den kapriciösen Schilderer des Pariser Lebens *J. F. Rafaelli* haben wir in Berlin schon besser kennen gelernt als es hier durch drei kleine Bilder (eine elegante Pariserin auf der Promenade, einen Lumpensammler und eine Landschaft) geschehen könnte. Neu für Berlin ist das Künstlerpaar *Vallgren*, das zu der Künstlergesellschaft gehört, die bisher auf dem Marsfelde in Paris ausgestellt hatte. Vallgrens Kleinbronzen (Büsten, einzelne Figuren, Figuren mit Urnen, Vasen und ähnliche Nippessachen für Schreib- und Salontisch) erfreuen sich in Paris eines guten Rufes, weil man, wie man jetzt sagt, wenn man nichts Besseres zu sagen weiss, eine „Persönlichkeit" dahinter zu erkennen glaubt. Sehr scharf umrissen ist diese Persönlichkeit aber nicht. Von den Bronzen sind jedenfalls nur wenige über allgemeine Andeutungen hinaus zu tieferer Charakteristik gediehen. Ihres Zieles sicherer und vor allem sympathischer tritt uns seine Gattin Antoinette mit einem für Tissots „Leben unseres Herrn Jesu Christi" bestimmten Einbanddeckel entgegen, auf dem, von zierlichen Rankengewinden und anderen Ornamenten umgeben, die Madonna mit dem Kinde in zartestem Flachrelief dargestellt ist, mit feinem und vollkommen richtigem Verständnis für die Gesetze der Flächendekoration. Zu den Eingeladenen gehört auch ein deutscher Künstler, *Hans St. Lerche,* vermutlich ein Sohn des Düsseldorfer Genremalers, der ebenfalls bereits im Marsfeldsalon ausgestellt hat. Er hat sich auf die Keramik geworfen und entfaltet in einer Anzahl von farbig bemalten glasirten Schalen, Vasen, Krügen u. dgl. m. eine koloristische Kraft und Frische, die an slavisches und ungarisches Bauerngeschirr erinnern, und auf ähnliche Wirkung geht der Künstler auch thatsächlich aus, da er diese Sachen in Paris unter dem Namen „faïençes rustiques" ausgestellt hat. — Auch in den übrigen Räumen des Schulteschen Lokals fehlt es nicht an Sammelausstellungen, von denen aber nur die des Parisers *René Billotte* ein starkes künstlerisches Gepräge zeigt. Sie umtasst etwa fünfzig in Öl gemalte und in Pastell gezeichnete Landschaften kleinen Formats, meist schlichte Motive aus der Umgebung von Paris und aus Holland, denen fast sämtlich ein kühler, grauer Ton eigen ist, der fast jedem Bilde einen eigentümlichen, ans Poetische grenzenden Stimmungsreiz giebt. Man wird an gewisse Meister der Schule von Fontainebleau und ihre Nachfolger, besonders an die beiden Daubigny erinnert. Der übrige Inhalt der November-Ausstellung geht nicht über das lokale Interesse hinaus. Überwiegend ist ein mehr oder weniger liebenswürdiger Dilettantismus, der bei einem dankbaren Publikum eine wohlwollende Aufnahme findet.

Paris. — Kleine Ausstellungen. Bei Georges Petit hat der Keramiker *Lachenal* eine sehr reichhaltige Sammlung seiner jüngsten Erzeugnisse ausgestellt. Neben vielen sehr Gelungenem — Tellern, die an den persisch-rhodischen Stil leicht erinnern, Vasen und Schüsseln aller Art und in allen Tonschattirungen, Büsten und Statuetten nach Modellen von Fix Masseau — findet sich auch manches Geschmacklose und, was schlimmer ist, manches, war dem allerplattesten Geschmacke des grossen Publikums recht weit entgegenkommt. Einen besonderen Reiz hat der Künstler seiner Ausstellung dadurch zu verleihen gewusst, dass er in einem Nebenraume eine Art Atelier eingerichtet hat, in dem er den

Besuchern die verschiedenen Methoden seines Verfahrens vorführt und erläutert. — Bei Dosbourg, dem Nachfolger des jüngst verstorbenen Le Barc de Boutteville, der so manchem unbekannten Talent ein Asyl gewährt hat, sind die Landschaften — Ölbilder, Pastelle, Aquarelle — eines jungen Architekten *Guillemonat* ausgestellt, die trotz manchen Unsicherheiten und Ungeschicklichkeiten künstlerisches Temperament, Eigenart und ein feines Stilgefühl verraten. — Im Salon des Figaro haben wir die Bekanntschaft einer begabten Tier- und Landschaftsmalerin *Rosa Vennemann* gemacht. *G.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

T. *Dresden.* — Anton von Werner und Johannes Schilling sind zu Ehrenmitgliedern der Dresdener Künstlergenossenschaft ernannt worden.

T. *Dresden.* — Die Dresdener Künstlergenossenschaft hat beschlossen, ein Künstlerhaus zu bauen.

T. *Berlin.* — Der Vorstand der „Verbindung für historische Kunst" hierselbst (Geschäftsführer: Geheimer Oberregierungsrath a. D. Dr. Jordan) erlässt eine Einladung an die Künstler zur Einsendung von Gemälden für ihre im Juni 1898 in München (Kunstverein, Galeriestrasse) stattfindende XXVII. Hauptversammlung. In der Einladung heisst es: „Die Verbindung für historische Kunst verfolgt das Ziel, hervorragende Gemälde, namentlich Bilder geschichtlichen und idealen Inhalts, durch Bestellung auf einzuliefernde Skizzen oder durch direkten Ankauf zu erwerben. Zu diesem Zweck hält sie alle zwei Jahre eine Versammlung ab, in welcher über die Erwerbungen entschieden wird. Die Künstler, insbesondere diejenigen des historischen Faches, werden ersucht, zur nächsten Hauptversammlung der Verbindung, welche im Juni 1898 zu München stattfinden soll, neuere Gemälde oder Entwürfe zu solchen einzusenden. Bisher wurden 62 Gemälde u. s. w. im Gesamtbetrage von 520 250 M. erworben. Besonders erwünscht wird es der Verbindung sein, ein Bildnis Seiner Majestät des Königs Albert von Sachsen als Feldherr im französischen Kriege und ein solches des ersten Reichskanzlers Fürsten von Bismarck in einem bedeutenden Moment seiner Wirksamkeit zu erlangen. Die Sendungen sind an den Vorstand des Kunstvereins zu München zu richten mit dem äusseren Vermerk „Verbindung für historische Kunst" und müssen spätestens bis zum 1. Juni 1898 dort ankommen. Fertige Gemälde können auch auf die im nächsten Jahre in München, Anfang Juni, zu eröffnende Kunstausstellung gesandt werden. Für die an den Kunstverein gehenden Sendungen übernimmt die Verbindung die Kosten des Hin- und Rücktransports, mit Ausnahme der Sendungen als Eilgut oder mit der Post, und unter der ausdrücklichen Bedingung, dass Nachnahme für Spesen u. s. w. nicht erhoben wird. Bei jeder Einsendung ist ausser der genauen Adresse des Urhebers der Preis und bei Vorlage von Entwürfen noch ausserdem anzugeben, in welcher Grösse der Künstler dieselben auszuführen wünscht. Die den Gemälden beizugebenden bezw. seiner Zeit zu beschaffenden Rahmen dürfen keine Stuckverzierungen erhalten und müssen möglichst leicht und einfach sein. Vorherige genaue Anmeldung der Gemälde und Entwürfe bei dem Schriftführer der Verbindung, Herrn A. Klee, Sekretär der Königlichen National-Galerie zu Berlin C., ist erforderlich. Falls der Künstler die Versicherung der eingesandten Bilder oder Skizzen gegen Feuersgefahr wünscht, ist die Höhe des Versicherungsbetrages dem Kunstverein in München mitzutheilen."

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Über wichtige *Funde* in sehr alten Gräbern wird aus *Theben* in Böotien berichtet. Die Ausgrabung der ausserhalb der Stadt liegenden Nekropole, der die Gräber angehören, hat Herr Ephoros Philios im Auftrage der Griechischen Archäologischen Gesellschaft unternommen.

VERMISCHTES.

Florenz. — *Das kunsthistorische Institut in Florenz* ist soeben den vorhandenen Mitteln entsprechend zunächst in provisorischer Form eröffnet und der Benutzung zugänglich gemacht worden. Dass jetzt damit begonnen werden konnte, ist den Gönnern unserer Sache zu verdanken, die uns in mannigfacher Weise, durch Beiträge zum Stiftungskapital, Eintritt in den „Verein zur Förderung des kunsthistorischen Instituts in Florenz", auf dessen Gedeihen das Institut vorläufig grossenteils angewiesen ist, oder Schenkung von Büchern, ihre Unterstützung zugewendet haben. Allen Stiftern sind wir zu lebhaftestem Danke verpflichtet. Zu den bisherigen Förderungen ist in jüngster Zeit eine neue ebenso dankbar empfundene hinzugekommen, indem einige hervorragende buchhändlerische Firmen Leipzigs, F. A. Brockhaus, B. G. Teubner, E. A. Seemann und Seemann & Co., uns bedeutsame Werke ihres Verlags als Schenkung überwiesen haben. Massgebend für Begründung des Instituts ist bekanntlich der Beschluss der kunsthistorischen Kongresse, zu möglichster Förderung der kunsthistorischen Forschung an günstigstem Orte, in Florenz, eine solche gemeinsame Arbeitsstätte ins Leben zu rufen. Möge es durch rege und stets wachsende Unterstützung der beteiligten Kreise allmählich in den Stand gesetzt werden, durch Beschaffung von Büchern und Photographien in grossem Massstabe bald auch weitgehenden Wünschen seiner Besucher zu genügen. Das Institut befindet sich in Florenz Viale Principessa Margherita 19.

⊙⊙ *Die Restaurationsarbeiten am Parthenon in Athen,* die nach den Beschädigungen durch das Erdbeben vom Jahre 1894 als notwendig erkannt und bereits eingeleitet waren, sollen in diesem Winter wieder aufgenommen werden, nachdem hinreichende Mittel durch eine vor kurzem veranstaltete Lotterie der Griechischen Archäologischen Gesellschaft aufgebracht worden sind. Bisher war eine Hauptschwierigkeit, die für die Ersatzstücke der schadhaften Gebälkteile nötigen grossen Marmorblöcke zu gewinnen. Nachdem sich jetzt eine englische Gesellschaft zur Ausbeutung der Pentelischen Marmorbrüche gebildet hat, ist Aussicht vorhanden, diese Schwierigkeit zu überwinden. Die hauptsächlichsten Schäden, die das Erdbeben vor drei Jahren angerichtet hat, sind der Absturz eines Splitters vom Epistylbalken bei der Nordwestecksäule, der Absturz von früher losgesprengten Stücken an der vierten Säule der Nordseite, und der Absturz einer Anzahl von früher schon lose gewordenen Stücken hochgelegener Architekturteile.

VOM KUNSTMARKT.

Leipzig. — Die Friedrich Meyersche Buchhandlung hat soeben die erste Abteilung des Kataloges der Bibliothek C. v. Lützows, des im Frühjahr verstorbenen Herausgebers der „Zeitschrift für bildende Kunst", ausgegeben. Er enthält fast 3000 Bücher aus dem Gebiete der Kunstgeschichte.

[illegible] Dr. W. H[illegible] Riehl [illegible] A. Boulard † [illegible] Wettbewerb für die Erlangung einer Hochzeits-Medaille oder -Plakette; Wettbewerb um ein Plakat für den Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin. – Denkmälerchronik. – Aus Berliner Kunstausstellungen; Plakatausstellung von A. Mucha in Wien; aus Schultes Kunstausstellung in Berlin; Paris: kleine Ausstellungen. – Ehrenmitglieder der Dresdener Künstlergenossenschaft; Bau eines Künstlerhauses der Dresdener Künstlergenossenschaft; Verbindung für historische Kunst. – Funde in Theben in Böotien. – Das kunsthistorische Institut in Florenz; Restaurationsarbeiten am Parthenon in Athen. – Katalog der Bibliohtek C. v. Lützows. – Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 7. 2. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

VERSTEIGERUNG DER GRÄFL. DOUGLASSCHEN GLASGEMÄLDESAMMLUNG.

Die Versteigerung der gräfl. W. Douglasschen Sammlung alter Glasgemälde bei J. M. Heberle, die wir in Nr. 5 der Chronik angekündigt haben, hat am 25. November unter zahlreicher Beteiligung stattgefunden. Die Schweiz, die deutschen Museen hatten ihre Vertreter gesandt, und alles liess darauf schliessen, dass es zu heftigen Kämpfen kommen würde. Den Anfang bildeten die von Ulrich Daniel Metzger in Speyer herrührenden Wappenscheiben (Nr. 41—52 des Katalogs); einen merkwürdigen Eindruck machte es dabei, dass auf diesem Felde das historische Museum zu Speyer und der historische Verein der Pfalz einander steigerten, so dass einzelne Scheiben mit 600 M. (Nr. 41, 48) überzahlt worden sind. Die im Kataloge mit nicht zureichenden Gründen dem Hans Holbein selbst zugeschriebenen Scheiben, bildeten auf der Versteigerung die nächte Gruppe (Katalog Nr. 1—11). Die grosse Kreuzigungsgruppe (Nr. 1, 2, 3) sowie die im Stil dazu gehörigen zwei Scheiben, die Mater dolorosa (Nr. 4) und der Schmerzensmann (Nr. 5), sind für das historische Museum in Basel erworben worden, die Kreuzigungsgruppe ging (mit Aufgeld) auf 32700 M., die Mater auf 5610 M., der Schmerzensmann auf 5060 M. Ebenfalls für Basel erworben wurde der hl. Wolfgang (Nr. 6) mit 8690 M., und der hl. Christophorus (Nr. 8), die beide von ein und derselben Hand herrühren, mit 7150 M. Dank dem opferwilligen Entgegenkommen der Kölner, die dem Direktor ihres Kunstgewerbemuseums für diese Auktion 24000 M. zur Verfügung stellten, konnte das grosse dreiteilige Votivfenster (Nr. 9—11) zum Preise von 21780 M. für das Museum erworben werden. Inwieweit bei diesen zehn Glasbildern der Einfluss Hans Holbeins herangezogen werden kann, das ist eine Frage, die vorderhand in bestimmter Weise nicht zu antworten ist. Ohne Zweifel steht der künstlerische Wert dieser Gruppe der von verschiedenen Künstlern herrührenden und von verschiedenen Glasmalern ausgeführten Werke sehr hoch. — Das elfte Bild dieser Gruppe, Nr. 7 eine Madonna mit dem Kinde, stieg auf 7725 M.

Der aufregende Kampf um diese elf Bilder ist den Nrn. 26—35, Schweizerscheiben und Wappenscheiben, zu gute gekommen, indem sich die Kauflust so steigerte, dass selbst ganz minderwertige und arg geflickte und verriebene Stücke zu sehr respektablen Preisen verkauft wurden. Das Solothurner Museum zahlte 4125 M. für eine Solothurner Scheibe von Thomann Hafner, nach Luzern ging eine monogrammirte Scheibe mit den Heiligen Benedikt und Fintan (Nr. 28) zum Preise von 2056 M., die übrigen Stücke gingen bis 1600 M. und darunter. Auch die Salemer Scheiben von 1698 und 1699, ausgeführt von Johann Georg Spengler in Konstanz (Nr. 36—40), sind gut bezahlt worden, Nr. 36 brachte 693 M., Nr. 37: 605 M., Nr. 38: 660 M. und Nr. 39: 572 M.

Den interessantesten Teil des Tages bildete die Versteigerung der 14 auf Kartons von Hans Baldung Grien zurückgehenden grossen Fenster (Nr. 12—25). Gerade diese Gruppe von Werken hatte für die deutschen Museen das grösste Interesse. Die Hauptkonkurrenten wurden Berlin und Karlsruhe, die mit ausserordentlichen Mitteln reichlich versehen waren. Dank dem Umstande, dass die Händler sich zurückhielten und die grossen in den Ankaufssummen unbeschränkten Aufträge aus England erst mit dem Schluss der Auktion eintrafen, ist es möglich geworden, die herrlichen Werke bis auf eines (Nr. 17) Deutschland

zu vergleichsweise nicht zu hohen Preisen zu erhalten. Zurückhaltend verhielten sich die Steigerer bei den Erwerbungen, die Herr von Bezold für das germanische Museum machte. Er erhielt die prächtigen Gestalten des hl. Bruno (Nr. 12) zum Preise von 5060 M und die des hl. Hugo (Nr. 15) für 5610 M., Geheimrat Bode erwarb das prächtigste der Glasgemälde, die wuchtige Gestalt des hl. Georg (Nr. 25) zum Preise von 15 840 M., dann den hl. Ludwig (Nr. 22) für M. 8800, die hl. Barbara (Nr. 23) für 6600; die hl. Helena (Nr. 16) für 6710 M. und den trotz zahlreicher Ergänzungen doch höchst wirkungsvollen hl. Jakobus (Nr. 19) für 4180 M. Für die Stadt Freiburg i. Br. wurde der hl. Hieronymus (Nr. 20) für 6105 M. erworben. Nach Baden wurde von Herrn Prof. Marc Rosenberg der Ecce homo (Nr. 13) für 6930 M., die herrliche Mater dolorosa (Nr. 14) für 13200 M. und der hl. Johannes (Nr. 24) für 9240 M. erworben. Zurückgekauft wurde die hl. Ursula (Nr. 18, 3000 M.), und nach Berlin ging um 7810 M. die hl. Elisabeth (Nr. 21), nach Basel der hl. Gebhard (Nr. 17) für 8000 M.

Im ganzen hat die Versteigerung ohne Aufgeld über 200 000 M. ergeben. *GRAUL.*

AUKTION SEDELMEYER'SCHER BILDER IN BERLIN.

Am 16. November wurden bei Lepke 66 Bilder des 17. Jahrhunderts in Berlin versteigert, „aus *Galerie Sedelmeyer*“, wie der Katalog sagte. Der grosse Pariser Kunsthändler bot in dieser nicht gewöhnlichen Weise dem deutschen Publikum eine Reihe guter, meist holländischer Gemälde an, fast ohne Ausnahme Stücke, die bei soliden Vorzügen eben nicht jene besonderen Eigenschaften und Reize aufwiesen, die dem engeren Kundenkreise des Pariser Hauses in der alten und der neuen Welt wert sind. Von Cuijp und Hobbema war natürlich nichts dabei, wohl aber Gutes von den Ruijsdael, von van Goijen; und vor allem waren die italienisirenden Landschafter stark vertreten. Namentlich früher war Deutschland mit seinem decentralisirten Sammlertum das eigentliche Absatzgebiet für gute Mittelware. Jetzt sind die Verhältnisse etwas anders, und der verkleinerte Kreis der deutschen Privatsammler ist ehrgeizig geworden. Nach dem Massstabe des Berliner Kunstmarktes war die Versteigerung eigentlich ein Ereignis. Die Beteiligung schien nicht besonders lebhaft. Die Preise entsprachen im allgemeinen den berechtigten Erwartungen. — Ich zähle die mit wenigen Ausnahmen unter den richtigen Namen ausgestellten, zumeist gut erhaltenen und signirten Bilder auf.

1. *Alexander Adriaenssen.* Stillleben. Voll bezeichnet und datirt 1640 (6). In der gewöhnlichen trüben und flüssigen Manier (260 M.). 2. *J. A. Beerstraaten.* Stadtbrand bei Nacht. Eine etwas unförmige Darstellung, in Nachahmung des Aart v. d. Neer (590 M.). 3. *N. P. Berchem.* Der Tempel der Sibylle. Smith, Nr. 158. Voll bezeichnet, gut erhalten, von der üblichen Art (1610 M.). 4. *Dirk van Bergen.* Landschaft mit Figuren und Tieren. Voll bezeichnet, besonders gut, dem Adriaan v. d. Velde relativ nahe (1310 M.). 5. *A. Brouwer.* Der Guitarrespieler. Bezeichnet mit dem Monogramm (echt?). Eines der wenigen, im Kunsthandel aufgetauchten echten Bilder des Meisters, leicht getuscht, von feinem koloristischen Reiz. Die Farbe erscheint in eigentümlicher Weise wie geronnen (800 M.; Berliner Privatbesitz). 6. *Jan Brueghel.* Dorfansicht. Recht schwache Nachahmung (570 M.). 7. *Pieter Claasz.* Stillleben. Die Signatur fadenscheinig und zweifelhaft. Die fette, kräftige Ausführung nicht durchaus in der gewohnten Weise des Meisters (1050 M.). 8. *Dirk van Delen.* Das Grabmal Wilhelms von Nassau in Delft. Voll bezeichnet und datirt von 1645. Die Porträtfiguren bei dem sorgsam ausgeführten Grabmale anscheinend von anderer Hand (1660 M.). 9. *Jacob A. Duck.* Lustige Gesellschaft. Mit schöner voller Signatur und der Zahl 1635 (1335 M.). 10. *C. Dusart.* Der Fischhändler. Sehr charakteristisch, wenn auch ohne Signatur, und den späten Arbeiten Ostades ziemlich nahe (1350 M.). 11. *Jan Fyt.* Stillleben. An allen Seiten breit angestückt, die hinzugemalte Landschaft von fremder Hand (180 M.). 12. *Jan van Goijen.* Flusslandschaft. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Zahl 1633. Ganz dünn geworden, eintönig braun und von schwacher Wirkung (72 M.). 13. *Jan van Goijen.* Halt vor der Herberge. Bezeichnet mit dem Monogramm und der Zahl 1632. Blond, kräftig und vollkommen erhalten (1500 M.; Berliner Privatbesitz). 14. *Jan van Groijen.* Das Wirtshaus am Flusse. Nicht ganz so gut erhalten wie das vorige Bild, etwa aus derselben Zeit (2100 M.; Berliner Privatbesitz). 15. *Frans Hals der Ä.* Lachender Junge. Mit dem anscheinend aus zwei „F“ und zwei „H“ zusammengesetzten Monogramm, das vielleicht auf den jüngeren Frans Hals bezogen werden kann. Genaue Wiederholung eines, in der Sammlung Oppenheim zu Köln bewahrten Originales des grossen Frans Hals. (3500 M.). 16. *W. Cl. Heda.* Stillleben. Schwache Arbeit in der Art des Meisters (710 M.). 17. *Cornelis de Heem.* Stillleben. Voll bezeichnet, gut erhalten, scharf und meisterlich durchgeführt; nur etwas unruhig in der Anordnung und in der Färbung. (1250 M.). 18. *Cornelis de Heem.* Stillleben. Beträchtlich schwächer als das vorige Bild und nicht so gut erhalten (760 M.). 19. *Jan van der Heyden.* Landschaft. Voll bezeichnet und datirt 1666. Hübsche Komposition mit auffallend wenig Architektur, von feiner, doch etwas matter Wirkung (1235 M.). 20. 21. *Holländische Schule.* Bildnis eines Mannes, Bildnis einer Frau.

Gegenstücke. Tüchtige, höchst eigenartige Arbeiten eines unbekannten Meisters von halb vlämischem Charakter, aus der Zeit um 1640 (730 M.; 600 M.). 22. *Karel du Jardin.* Bergige Landschaft mit Figuren. Smith, Nr. 94. Voll bezeichnet und datirt „1677 Roma". Späte, ziemlich schwache Arbeit des Meisters, mit glasigen Figuren (900 M.). 23. *Willem Kalf.* Stillleben. Durchaus nicht von Kalf, vielleicht von Juriaan v. Streeck (1400 M.). 24. *A. Keirincx.* Klassische Landschaft. Voll bezeichnet. Die Figuren, wie mir schien, von Poelenburg (930 M.). 25. *Cornelius Kick.* Bildnis eines jungen Mannes. Gemeint ist Simon Kick, von dem das breit, in der Art des A. Cuijp, gemalte Porträt wohl wirklich herrührt (600 M.). 27. *Roelof Koets.* Stillleben von Früchten. Voll bezeichnet und datirt 1636 (250 M.). 28. *Jan Lingelbach.* Jagdgesellschaft am Brunnen. Voll bezeichnet und datirt 1662. Ungewöhnlich leer und öde (715 M.). 29. 30. *Nicolaas Maes.* Bildnis einer Frau, Bildnis eines Mannes. Gegenstücke. Sehr schwärzlich, im Charakter der früheren Arbeiten des Meisters (je 900 M.; Berliner Privatbesitz). 31. *Marseus.* Pflanzen und Insekten. Charakteristisch und gut erhalten (280 M.). 32. 33. *M. J. Mierevelt.* Porträt eines Mannes, Porträt einer Frau. Gegenstücke. Datirt von 1612 und mit zweifelhaftem Monogramm. Eher vlämisch als holländisch (je 1250 M.). 34. *Frans van Mieris d. Ä.* Porträt einer Dame. Voll bezeichnet und datirt 1672 (1390 M.). 35. *Abrah. Mignon.* Stillleben von Früchten. Voll bezeichnet. In der Art der de Heem (440 M.). 36. *H. Mommers.* Landschaft mit Figuren und Tieren. Bezeichnet. In Anlehnung an Alb. Cuijp gemalt, zerfahren in der Anordnung (910 M.). 37. *Adriaan van Ostade.* Bauern im Wirtshaus. Aus der Sammlung Beurnonville (dort 2700 Fr.) Bezeichnet mit dem Monogramm. Etwa 1645 entstanden, also aus der besten Zeit des Meisters, von wundervollem goldenen Ton, prächtig im Helldunkel, gut erhalten (2460 M.; zurückgezogen). 38. *Adriaan van Ostade.* Inneres einer Bauernhütte. Voll bezeichnet. Noch etwas früher entstanden als das vorige Bild, bei weitem nicht so gut erhalten. Auch der etwas unsaubere Gegenstand drückte den Preis (320 M.; Berliner Privatbesitz). 39. *E. v. d. Poel.* Explosion zu Delft. Voll bezeichnet und datirt mit dem Datum der Explosion (520 M.). 40. *Adam Pijnacker.* Italienische Landschaft. Voll bezeichnet. Besonders schönes Bild des Meisters (2255 M.). 41. *Willem Romeijn.* Landschaft mit Tieren. In Nachahmung des Adriaan v. d. Velde (720 M.). 42. *Jacob van Ruisdael.* Waldlandschaft. Bezeichnet mit dem Monogramm. Das importante Hauptbild der Auktion, in einzelnen Teilen ein wenig dunkel und nicht besonders glücklich komponirt, immerhin bei guter Erhaltung ein reiches und sorgsam durchgeführtes Gemälde, das sehr wohl geeignet erscheint, in einem mittleren deutschen Museum den grossen Landschafter würdig zu repräsentiren. Das aus dem Wiener Kunsthandel stammende Stück war eine Zeitlang im Berliner Privatbesitz. Bei der berechtigten Forderung von 15000 M. fand sich kein Käufer, sodass das Bild zurückgezogen wurde. 43. *Jacob van Ruisdael.* Die Brücke. Bezeichnet mit dem Monogramm. Trüb, schlecht erhalten (610 M.). 44. *Salomon van Ruijsdael.* Winter am Flusse. Voll bezeichnet und datirt 1655 (?, sicher nicht 1665, wie der Katalog angab). Hell und farbig, mit vielen gut gezeichneten Figuren (1650 M.). 45. *Salomon van Ruijsdael.* Winter am Eise. Nicht von dem Meister, sondern etwa von Beerstraaten. Recht unsicher gezeichnet, wenn auch von kräftiger Wirkung im ganzen, mit gutem Himmel (910 M.). 46. *P. van Slingeland.* Bildnis einer Dame. Voll bezeichnet und datirt 1683 (390 M.). 47. *J. Fr. Soolmaker.* Übergang der Furt (950 M.). 48. *J. Fr. Soolmaker.* Hirten am Brunnen. Voll bezeichnet (900 M.). 49. *D. Teniers d. J.* und *H. M. Sorgh.* Der Schiebkarren. Aus den Sammlungen Wilson und Beurnonville. Das Stillleben in der Vorratskammer eher von Saftleven als von Sorgh (1860 M.). 50. *D. Teniers d. J.* und *L. van Uden.* Landschaft mit Figuren. Sehr interessant und nahe verwandt dem Bilde der beiden Meister, das sich in der Brüsseler Galerie befindet (710 M.). 51. *D. Teniers d. J.* Zwei rauchende Bauern. Bezeichnet und datirt 1663 (1000 M.; Mainzer Privatbesitz). 52. *D. Teniers d. J.* Stillleben. Bezeichnet. Fein in kühlem Ton, wenn auch höchst langweilig im Motiv (800 M.). 53. *D. Teniers d. J.* Lustiges Paar. Bezeichnet mit dem Monogramm. Flott gemalt in braunem Ton (955 M.). 54. *D. van Tol.* Die Kuchenbäckerin. Charakteristisch, nicht sehr gut erhalten (1550 M.). 55. *Adriaan v. d. Velde.* Vieh am Flusse. Bezeichnet. Tüchtiges Bild von etwas matter Wirkung (1680 M.). 57. *Simon de Vlieger.* Seestück. Eher von Porcellis, gut erhalten und dieses Meisters durchaus würdig (1170 M.). 58. *Simon de Vlieger.* Marine. Weit schwächer als das vorige Bild und ebenfalls nicht von Vlieger (1350 M.). 59. *J. B. Weenix.* Die Vergnügungsfahrt. Voll bezeichnet (1400 M.). 60. *J. B. Weenix.* Männliches Bildnis. Voll bezeichnet. Hart in schwärzlichen Tönen, wie in Anlehnung an Frans Hals. Höchst unerfreulich (1150 M.). 61. *Jan Weenix.* Stillleben in einer Landschaft. Originell. Jagdbeute in kleinen Verhältnissen. (300 M.; Berliner Privatbesitz). 62. *Jan Weenix.* Der Pfau. Bezeichnet. Recht öde Darstellung mit einem lebensgrossen Pfau (1280 M.). 63. *Emanuel de Witte.* Inneres einer Kirche. Sicher nicht von de Witte, vielleicht von Vliet. Die Hauptfigur im Vordergrunde, die ein Grab schaufelte, ist abgekratzt (200 M.). 64. *Philips Wouwerman.* Der Charlatan. Bezeichnet mit dem Monogramm. Sehr

reiche etwas zerfahrene Komposition. Voll vortrefflicher Einzelheiten und im ganzen gut erhalten. Auf Kupfer (1550 M.; Wiener Kunsthandel). 65. *Thomas Wijck.* Inneres einer Gelehrtenstube. Bezeichnet. Besonders gute und wohl erhaltene Arbeit in der gewöhnlichen Manier des Meisters (650 M.). 66. *Jan Wijnants.* Landschaft. Bezeichnet. Die bekannte Wunderlichkeit des Meisters, den Vordergrund wie ein Stillleben zu behandeln und störend herauszuarbeiten, hier besonders arg (2850 M.). — *FRIEDLÄNDER.*

BÜCHERSCHAU.

⊙⊙ Von dem grossen, im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts herausgegebenen Sammelwerk *„Die antiken Sarkophagreliefs“* (bearbeitet von Carl Robert) ist der erste Teil des dritten Bandes erschienen. Er enthält die Mythen des Actäon, Adonis, der Alcestis, des Apollo, Bellerophon, Dädalus, Endymion, der Giganten und des Herkules. Die namentlich zum Endymion- und Herkules-Mythos zahlreichen Abbildungen, für die ausser den erhaltenen Sarkophagen in grossem Umfange ältere Handzeichnungen, besonders des XVI. Jahrhunderts, benutzt sind, sind auf 43 Tafeln vereinigt.

KUNSTBLÄTTER.

* Der Landschaftsmaler *Carl Oenike* in Berlin, der sich vor einigen Jahren zuerst durch seine farbenprächtigen, phantastischen Gebirgs- und Urwaldslandschaften aus Mittel- und Südamerika in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat, hat sich neuerdings mehr der heimischen Natur zugewandt und auch aus ihr Stimmungsbilder geschöpft, die durch intime Wirkungen vielleicht noch stärker fesseln als seine früheren Bravourstücke. Er hat dabei aber nicht bloss seine Virtuosität in der Ölmalerei bewährt, sondern auch die Fähigkeiten eines gewandten Radirers offenbart, der auf kräftige koloristische Wirkungen ausgeht. Im vorigen Jahre sahen wir von ihm eine grosse Originalradirung des Niederwalddenkmals mit seiner waldigen Umgebung und einem Blick auf Rhein- und Nahethal, und diesem Blatte hat er jetzt in gleicher Grösse (Bildfläche 50×78 cm) eine Ansicht der Burg Stolzenfels am Rhein folgen lassen, die im Verlage von Stiefbold & Co. in Berlin in zwei Abdrucksgattungen (Markdrucke zu 100 M. und Schriftdrucke zu 30 M.) erschienen ist. Da beide Blätter sich nicht der kleinen Gemeinde der Sammler durch technisches Raffinement, durch geheimnisvolle Andeutungen, durch allerlei Zufälle des Druckes und sonstige Kunstgriffe angenehm machen, sondern dem grossen, kunstfreundlichen Publikum als gefälliger Wandschmuck dienen wollen, hat der Künstler in erster Linie eine geschlossene bildmässige Wirkung angestrebt, die, ohne das Gegenständliche allzukleinlich zu berücksichtigen, zugleich etwas Grosses, in bestem Sinne Dekoratives erreicht. Man darf immer zufrieden sein, wenn diesem starken Bedürfnis des Publikums künstlerische Kräfte von der Bedeutung Oenikes entgegenkommen. Dasselbe günstige Zeugnis darf man einer zweiten Publikation desselben Berliner Verlages, einem Stiche nach *C. Böttchers* „Sommernacht am Rhein“ (im städtischen Museum in Köln) nachrühmen. Der Stecher, *J. Neumann,* ist, wenn wir nicht irren, ein Schüler von J. L. Raab in München und hat bereits in einer Reproduktion von van Dycks „Beweinung Christi“ (in der Münchener Pinakothek) eine Probe seiner hervorragenden Begabung für rein koloristische Effekte, aber auch für Tiefe der Empfindung und Charakteristik abgelegt. Letztere war bei einem frohgemuten Genrebilde wie der „Sommernacht am Rhein“, wo sich auf der Terrasse eines Landhauses über dem Strom berühmte, porträtmässig dargestellte Künstler Alt-Düsseldorfs und ihre holden Gefährtinnen bei der Bowle ihres Lebens freuen, nicht nötig, wohl aber die koloristische Kraft in der Wiedergabe der miteinander streitenden Wirkungen des Mond- und Kerzenlichts. Und über diese gebietet der junge Künstler in vollem Masse. Freilich kann das alles nicht mit dem reinen Linienstich erreicht werden, der jetzt überhaupt wohl nicht mehr in der reinen Bedeutung des Begriffes geübt wird. Der Stecher hat denn auch ein gemischtes Verfahren angewendet und im wesentlichen nur die Köpfe und Fleischteile mit dem Grabstichel gearbeitet, wodurch er im Gegensatz zu den radirten Partien eine besonders reizvolle Wirkung erzielt hat. Sehr glücklich ist ihm die Durchführung des landschaftlichen Teils gelungen, der auf diesem Bilde eine noch bedeutsamere Rolle spielt als auf desselben Künstlers „Abend am Rhein“, den Barthelmess vor etwa 14 Jahren gestochen hat und zu dem das Blatt Neumanns ein Gegenstück von gleichen Grössenverhältnissen (52½×80 cm Stichgrösse) bildet. Der Blick auf den Rhein, in dessen glatter Wasserfläche sich der Vollmond spiegelt, und auf die ihn einschliessenden Höhenzüge ruft uns die Erinnerung an die längstverklungene Düsseldorfer Romantik wach, und diesen poetischen Zauber in vollem Nachempfinden und mit den zartesten Mitteln seiner Kunst wiedergegeben zu haben, darf man dem Stecher zu um so höherem Verdienst anrechnen, als diese Kunst jetzt selten geworden ist. Das Blatt ist in vier Abdrucksgattungen von 150 bis 50 M. erschienen. — Seit einigen Jahren sind mehrere Berliner Stecher eifrig bemüht, die alte Schabkunst wieder zu beleben und sie zunächst von dem schlechten Rufe zu reinigen, in den sie bei ihrem Erlöschen mit Recht gekommen war. Ihr Streben geht auf eine solidere Technik und auf grössere Kraft des Ausdrucks und der Charakteristik, und darin hat sich besonders ***F. A. Börner*** hervorgethan, der sich sogar an Aufgaben der klassischen Kunst wie eine ungewöhnlich grosse Wiedergabe der Madonna della Sedia gewagt und sie mit Glück gelöst hat. Jetzt hat er ***Gérard's*** berühmtes Bildnis der Madame Récamier in Schabmanier wiedergegeben, und die glatte sammetartige Manier des beliebten Modemalers des ersten Kaiserreichs und der Restauration kommt dieser Art reproduzirender Technik ebenso willig entgegen wie die Bildnisse eines Joshua Reynolds und Lawrence. Der reproduzirende Künstler ist sogar in die Lage gekommen, den dem Auge fatalen, kalten Schmelz des Originals in eine gewisse Wärme des Tons aufzulösen, und da jetzt gerade die Empirezeit und ihre Künstler wieder zu hohem Ansehen gelangt sind, wird das Bildnis der verführerischen Schönheit in ihrem pseudo-antiken Deshabillé gewiss viele Freunde finden. Bei der ungewöhnlichen Grösse des Blattes (70×48 cm Stichgrösse), das in mehreren Abdrucksgattungen bei Paul Sonntag in Berlin erschienen ist, kommen alle Einzelheiten der pompösen Umgebung zu voller Geltung. — Bei dieser Gelegenheit sei auch auf eine aus dem gleichen Verlage hervorgegangene Nippessache des Kunsthandels aufmerksam gemacht: auf fünf anmutige Kompositionen des liebenswürdigen Wiener Genremalers ***F. Lefler,*** die die fünf Sinne durch Gruppen hübscher Kinder in lieblichen Frühlings- und Sommerlandschaften veranschaulichen. Ein feiner, sinniger Humor spricht aus diesen Blättern, die sich in ihrer sauberen Ausführung in Photogravüren von L. Angerer in Berlin besonders zu Weihnachtsgeschenken

eignen. Sie sind in einer Kleinfolioausgabe und in Boudoirformat zu haben. *ADOLF ROSENBERG.*

NEKROLOGE.

T. — Am 12. November verstarb in London der englische Maler *John Bagnold Burgess* im Alter von 67 Jahren (geb. 21. Oktober 1830 in Chelsea). Burgess war Mitglied der Royal Academy. Er war ein Schüler Leigh's und wendete sich zunächst der Porträtmalerei zu. 1865 stellte er in der Academy eine spanische Stiergefechtsscene „Bravo Toro" aus, welche allgemeinen Beifall fand. Er malte seitdem fast ausschliesslich Genrebilder mit spanischen und marokkanischen Motiven, die vom grossen Publikum gern gekauft wurden.

T. — In Paris starb kürzlich im Armenhause 76 Jahr alt der in Holland (Amersfoort, 21. November 1821) geborene Maler *Martinus Antonius Kuytenbrouwer*, der besonders während der Glanzzeit Napoleons III. eine viel beneidete Rolle als Hofmaler spielte. Nach dem Sturze Napoleons ging es auch mit ihm bergab, er geriet in die tiefste Armut, ergab sich dem Trunke und leistete auch künstlerisch Minderwertiges. Von den Bildern seiner guten Zeit, meist Jagdbildern, befinden sich mehrere in den Museen von Brüssel und Rotterdam.

R. G. — Der Direktor des Königl. Münzkabinetts im Alten Museum, Professor Dr. *Alfred v. Sallet*, ist am 25. November nach kurzem, schwerem Leiden gestorben. Sallet war am 14. Juli 1842 als Sohn des bekannten Dichters Friedrich v. Sallet geboren. Er studirte in Berlin und wurde hier im Jahre 1884 zum Direktor des Münzkabinetts ernannt, in dem er bereits seit 1870 als zweiter Beamter wirkte. Ausser zahlreichen Arbeiten über Münzkunde veröffentlichte er seit 1874 die „Zeitschrift für Numismatik".

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ Dr. *Alois Riegl*, bisheriger ausserordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien und Kustos am K. K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, ist zum ordentlichen Professor ernannt worden.

DENKMÄLER.

T. — Am 11. November wurde in der katholischen Michaeliskirche in *Zwolle* ein grosses *Grabdenkmal des Thomas a Kempis* enthüllt. Dasselbe ist ein Werk des Bildhauers *Mengelberg* und besitzt eine Höhe von 8½ m. Auf dem Grabmal, das die Überreste des Heiligen birgt, befindet sich eine Gruppe von neun fast lebensgrossen Figuren. In der Mitte Christus, zu seinen Füssen Thomas a Kempis in knieender Stellung schreibend.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Die Gemäldegalerie des Louvre* ist wiederum durch eine Schenkung von beträchtlichem Wert bereichert worden. Ein Herr *Maciet* hat 14 Gemälde der niederländischen und deutschen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts geschenkt, die dieser nicht gerade reich bedachten Abteilung des Louvre sehr zu gute kommen.

H. A. L. *Das Königliche Kupferstichkabinett in Dresden* ist mit elektrischem Licht versehen worden und wird seitdem ausser an den früher üblichen Vormittagsstunden auch zweimal in der Woche, nämlich Dienstags und Freitags von 5 bis 7 Uhr abends, der Benutzung zugänglich sein. Damit ist ein namentlich in Künstlerkreisen oft geäusserter Wunsch durch die Generaldirektion der Königlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaften befriedigt worden. Es wird darauf ankommen, dass das Publikum von der neuen Einrichtung fleissig Gebrauch macht und durch seine Teilnahme den nötig gewordenen Mehraufwand an Kosten als gerechtfertigt erscheinen lässt. Jedenfalls ist nun jedem Kunstfreund Gelegenheit gegeben, die reichen Schätze dieser Sammlung nach seiner Bequemlichkeit kennen zu lernen. Vor allem bietet ein Besuch des Kabinetts die Möglichkeit, sich stets über die neuere Entwicklung der graphischen Künste auf dem Laufenden zu halten, da sich die Direktion die Aufgabe gestellt hat, nicht bloss die Schätze der alten Kunst aufzubewahren, sondern auch so weit als möglich die Produktion der zeitgenössischen Künstler durch Anschaffung ihrer Arbeiten zu unterstützen.

Paris. — Bei Georges Petit hat *Sisley* neue Marinen ausgestellt, die er soeben von einer Studienreise in Wales heimgebracht hat; ganz einfache Motive: eine Düne mit einem schmalen Fusswege, ein kleines Vorgebirge, ein Felsblock im Meere, hie und da, kaum angedeutet, ein Figürchen, ein Badekarren, ein fernes Segel. Ausserordentlich harmonisch im Tone und fein abgewogen in der Komposition reihen sie sich den besten Schöpfungen des berühmten Impressionisten an. *G.*

A. R. *Aus Schultes Kunstausstellung in Berlin.* Da der Oberlichtsaal des Schulteschen Lokals der einzige, für Ausstellungszwecke brauchbare unter den fünf vorhandenen Räumen ist, richtet sich auf ihn begreiflicher Weise der Ehrgeiz aller Aussteller. Aber nur den wenigsten ist der Eintritt in dieses Paradies erreichbar, und am sichersten gelangt man noch dazu, wenn man sich unter den Schutz eines „Klubs" oder einer „Vereinigung" begiebt, die mit einer Kollektivausstellung ihrer Mitglieder auftritt und damit den Saal für drei Wochen in Beschlag nimmt. Auf die berühmte Vereinigung der „XI", die den Reigen begonnen hat, sind bald mehrere gefolgt. Die neueste ist die „Vereinigung 1897", die sich am 21. November zum ersten Male dem Publikum vorgestellt hat. Ein künstlerisches Programm scheint sie nicht zu haben, jedenfalls kein „modernes", wenn man etwa von den Ölgemälden und Zeichnungen des Symbolisten *Franz Stassen* absieht. Aber auch ohne dass wir ein Programm zu erkennen vermögen, haben wir in ihren Mitgliedern — acht Malern und drei Bildhauern — Künstler von ernstem, zum Teil sehr hohem Streben zu achten. Drei von ihnen *A. von Brandis, Ludwig Fahrenkrog* und *A. Westphalen* haben wir bereits durch umfangreiche Bilder biblischen Inhalts kennen gelernt. In dieser Ausstellung ist A. von Brandis ausser durch eine Skizze zu seiner Hochzeit zu Kana nur durch ein vortreffliches Herrenbildnis und zwei tüchtige, grundehrliche Naturstudien und A. Westphalen durch mehrere Moorlandschaften von gleich gesunder Naturanschauung vertreten. Dagegen hat Fahrenkrog ausser einigen Bildnissen ein grosses figurenreiches Gemälde ausgestellt, das ein biblisches Motiv in freier, dichterischer Ausbildung und Vertiefung behandelt: den Fall Luzifers. In einer allegorisch-symbolistischen Komposition, die etwas an ähnliche Erfindungen Sascha Schneiders erinnert, will der Maler schildern, wie „aus Lichtgestalten Sündengewalten", wie aus Luzifer und den abgefallenen Engeln der Teufel und seine Gesellen werden. Dem kühnen Gedanken entspricht aber noch nicht die schöpferische Kraft des Künstlers. Noch mangelt es der Komposition an innerer und äusserer Klarheit, und mancher koloristischen und zeichnerischen Schwierig-

keit ist Fahrenkrog noch nicht Herr geworden. Aber schon der Mut und die Unerschrockenheit, die ihn zu einem so kühnen Unternehmen getrieben haben, verdienen Anerkennung und Aufmunterung. *Meyer-Lüben* und *Karl Ziegler*, die zu den begabtesten unserer jüngeren Porträtmaler gehören, haben Proben ihrer in Farbe und Auffassung gleich feinen und vornehmen Bildniskunst zur Schau gestellt, und in *Otto H. Engel* lernen wir einen Landschaftsmaler kennen, der ohne vorgefasste Schulmeinung der Natur frisch und keck zu Leibe geht. — Von den drei Bildhauern der Vereinigung, dem Tierbildner *Aug. Gaul*, der auch am Berliner Kaiser Wilhelm-Denkmal beteiligt war, *Ferdinand Lepke* und *Fritz Klimsch* ist letzterer am reichsten und besten vertreten. Mit besonderer Virtuosität weiss er den Stil des Flachreliefs im Anschluss an altgriechische und florentinische Vorbilder zu beherrschen, sowohl in Einzelbildnissen und Porträtgruppen wie ganz besonders in einem grossen Relief für das Grabdenkmal seines vor zwei Jahren verstorbenen Vaters, des Frankfurter Malers Eugen Klimsch. Eine trauernde Frauengestalt naht sich einem Obelisk, um an dessen Sockel einen Lorbeerkranz niederzulegen — eine Komposition, die von echt attischem Schönheitsgefühl durchdrungen ist. — Von dem übrigen Inhalt der Schulteschen Ausstellung ist nur noch eine Sammlung von 21 Ölgemälden, Aquarellen und Pastellen *Walter Leistikows* beachtenswert, weil sie insofern für den Entwicklungsgang des Künstlers interessant ist, als sie zeigt, wie der ehemalige Schüler Eschkes und Gudes nach und nach von kräftig-realistischen Naturstudien, besonders Strandbildern nach nordischen Motiven (Wisby u. a.), zu den phantastischen Naturgebilden gekommen ist, in denen er sich jetzt fast ausschliesslich gefällt.

Rom. — Das *Museum für christliche Altertümer* des Laterans ist durch eine kunstvoll in Bronze gearbeitete Glocke bereichert worden, die neben den Glocken von St. Peter und Sta. Maria Maggiore ihren Platz finden wird. Sie ist in Canino bei Viterbo aufgefunden, entstammt dem 7. oder 8. Jahrhundert und ist mit reichem Reliefschmuck u. a. einer Kirchenfassade und einem karolingischen Kreuz versehen. De Rossi der Jüngere hat die Inschriftreste zu folgender Inschrift vervollständigt: In honorem Domini Nostri Jesu Christi et Sancti Michaelis Archangeli offert Viventius.

v. G.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Kiel. — Der schleswig-holstein'sche Kunstverein eröffnete am 17. November in seinen Räumen die *III. Jahresausstellung der schleswig-holsteinischen Kunstgenossenschaft.* — Die Genossenschaft zählt etwa 97 Mitglieder in und ausser der Provinz. Die Anmeldungen zur Ausstellung sind sehr zahlreich eingegangen. Immerhin umfasst die Genossenschaft noch nicht sämtliche aus den beiden Provinzen stammende Künstler und werden Anmeldungen jederzeit entgegengenommen. Der Kunstverein hat durch diese Ausstellung seine Ausstellungsräume bis Ende dieses Jahres reichlich besetzt und werden neue Zusendungen zu Neujahr erbeten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ In dem soeben erschienenen dritten Heft des XXII. Bandes der Mitteilungen des archäologischen Instituts in Athen ist unter anderen das *Ostrakon des Themistokles* veröffentlicht, das bei den Ausgrabungen des deutschen Instituts nordwestlich vom Areopag im Januar dieses Jahres gefunden wurde. Die Scherbe, die als Ostrakon benutzt ist, stammt vom Rand eines grossen Thonkraters, es sind die Worte *Θεμιστοκλῆς Φρεάρριος* darauf eingekratzt. Themistokles ist zweimal, in den achtziger und in den sechziger Jahren des 5. Jahrh. v. Chr., durch den Ostrakismos verbannt worden, ob die Scherbe bei der ersten oder bei der zweiten Verurteilung als Stimmtafel benutzt ist, bleibt fraglich. Es sind ausser diesem Ostrakon noch drei andere aus früheren Funden erhalten, eins des Megakles, des Oheims des Perikles, und zwei des Xanthippos, des Vaters des Perikles, der 484 verbannt wurde.

*** Aus *Athen* wird gemeldet, dass bei den Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft am Nordabhang der Akropolis eine Inschrift gefunden worden ist, aus der hervorgeht, dass auch der Tempel der Nike Apteros ein Werk des *Kallikrates* ist, der gemeinschaftlich mit Iktinos den Parthenon erbaut hat.

VERMISCHTES.

Paris. — Am Ende des Hauptschiffes des *Pantheon*, dort, wo früher der Altar stand, als das Gebäude noch kirchlichen Zwecken diente, ist jetzt ein riesiger Vorhang ausgespannt, über den ein weiblicher Kopf und ein gigantischer Arm mit einem Lorbeerzweige emporragen. Blickt man hinter den Vorhang, so erkennt man, dass Kopf und Arm einer vorwärts schreitenden Kolossalfigur angehören. Es ist das Gipsmodell der Statue der „Freiheit", die *Falguière* im Auftrage des Staates ausführt. Ohne in den Chorus derer einstimmen zu wollen, die den Künstler mehr als billig anfeinden, kann man doch behaupten, dass das Werk eines seiner allerschwächsten ist. Weder Schönheit der Linien, noch Rhythmus der Bewegung, noch Gewalt des Ausdrucks lässt sich ihm nachrühmen; und, was das schlimmste ist, es harmonirt durchaus nicht mit den Verhältnissen und dem Charakter der Architektur. Falguière hatte früher einmal für die Bekrönung des Arc de l'Étoile ein Gipsmodell entworfen. Damals hat man schliesslich von seinem Entwurfe Abstand genommen; hoffentlich besinnt man sich jetzt auch noch einmal, ehe man eine so zweifelhafte Ausschmückung des Gebäudes zulässt. *G.*

Turin. — Das hiesige Gericht fällte eine in *Kunstsachen wichtige Entscheidung.* Die städtische Verwaltung hatte dem Bildhauer Costa die Ausführung eines grossartigen Viktor Emanuel-Denkmals übertragen, die für Vollendung des Denkmals gesetzte Frist ist jetzt aber bereits um zehn Jahre überschritten. Allen Klagen und Mahnungen der Verwaltung gegenüber führte der Künstler an, dass er sich über die Grössenverhältnisse des Denkmals getäuscht hätte und dass sein künstlerisches Bewusstsein ihm nicht erlaube, das Denkmal anders als in sorgfältigster Ausführung und zu eigener Zufriedenheit zu übergeben. Der Erkenntnisbeschluss des Turiner Gerichtshofes würdigte vollkommen die künstlerischen Bedenken Costas, hielt aber doch einen Kontraktbruch für vorliegend und entschied, dass das Denkmal entweder noch im laufenden Jahre vollendet sein müsse, oder dass es im gegenwärtigen Zustand zu belassen sei, dass dann aber der Künstler für alle durch eine Fertigstellung von anderer Hand erwachsenden Kosten aufkommen müsse. *v. G.*

T. *Paris.* — Der interessante, seit dem Jahre 1890 bereits spielende Prozess zwischen dem bekannten Kunsthändler Charles Sedelmeyer und der Prinzessin von Sagan hat einen unerwarteten Abschluss gefunden. Es handelte sich um drei Gemälde Rembrandts, die Sedelmeyer aus der Galerie der Prinzessin um den Preis von 425000 Frks. erwerben wollte. Die Prinzessin hatte sich mit dem Preis einverstanden er-

klärt, 50000 Frks. sollten sofort als Abschlagszahlung, der Rest binnen einem Monat bezahlt werden, und die Gemälde sollten so lange in Verwahrung der Besitzerin bleiben. Im letzten Moment besann sich die Prinzessin von Sagan aber anders und erklärte die Gemälde behalten zu wollen. Sedelmeyer bestand auf die Auslieferung. Das Civilgericht gab ihm recht und verurteilte die Prinzessin zur Auslieferung der Gemälde, 500 Frks. Strafe für jeden Tag der Verzögerung und 30000 Frks. Schadenersatz, wenn die Gemälde nicht innerhalb eines Monats ausgeliefert seien. Dieses Urteil hob jedoch das Appellationsgericht am 10. November dieses Jahres auf und erklärte den Verkauf als nicht abgeschlossen. Sedelmeyer wurde mit seiner Klage abgewiesen.

*** *Das französische Denkmalsgesetz vom Jahre 1887* hat Geheimrat Prof. *Loersch* in dem diesjährigen Programm der Universität Bonn einer eingehenden Besprechung unterzogen. Sein Urteil über die Anlage und die Einzelheiten des Gesetzes ist sehr günstig. In achtzehn knapp und klar gefassten Artikeln sucht das Gesetz die sich widerstreitenden Ansprüche der Kunst- und Geschichtsfreunde einerseits und der Besitzer andererseits mit weiser Mässigung auszugleichen, so dass an den bestehenden Rechtsverhältnissen nichts geändert zu werden brauchte. Freilich war die Enteignung des Privatbesitzes im Interesse der Denkmalpflege bisher schon von der französischen Gesetzgebung als zulässig erachtet. Der Abhandlung sind in Anlagen beigegeben der Wortlaut des Gesetzes, die Ausführungsverordnung vom 8. März 1889 und die Einrichtung der dem Unterrichtsminister als beratende Körperschaft zur Seite gestellten „Commission des monuments historiques" vom 8. Januar 1889. Loersch, der als Mitglied der Kommission für das Verzeichnis und die Erhaltung der Denkmäler der Rheinprovinz mit den Verhältnissen der deutschen Denkmalpflege gut vertraut ist, prüft auch die Frage, ob es sich empfehle, das französische Gesetz auf den preussischen Staat zu übertragen. Er bezeichnet die Schaffung einer einheitlichen gesetzlichen Grundlage an Stelle der jetzt bestehenden zahlreichen Verordnungen zwar als nachahmungswert, betont aber, dass ein für Preussen zu erlassendes Gesetz die den Provinzen und den Konfessionen eingeräumte Selbständigkeit berücksichtigen müsse, und verweist auf die Einrichtung der Grundbücher, die zur Festlegung der Denkmaleigenschaften eines Bauwerks benutzt werden könnten. Dennoch scheint er sich einen grösseren Erfolg zu versprechen, wenn es gelänge, die Anschauungen der Gebildeten für die Denkmalpflege zu gewinnen, da, so lange das nicht geschehen, auch das beste Gesetz keine nachhaltige Wirkung zu üben vermag. Man könnte, bemerkt dazu das „Centralblatt der Bauverwaltung", auf das Beispiel Italiens verweisen, welches es neuerdings aufgegeben hat, ein allgemeines Gesetz zu erlassen, und dafür mit besserem Erfolge auf dem Wege der Verwaltung für die Denkmalpflege gesorgt hat.

Das Edikt Pacca. Die rechtliche und ideelle Geltung des bekannten Edikts Pacca, welche den Zeiten Pius VII. entstammend der päpstlichen, seit 1870 der italienischen Regierung als Waffe gedient hat, die Ausfuhr von Kunstwerken von ganz hervorragender nationaler Bedeutung zu erschweren oder unmöglich zu machen, hatte durch eine Entscheidung des Appellhofs von Ancona vom Oktober 1894 einen schweren Stoss erlitten. Prinz Maffeo Sciarra, ein Mitglied der Familie Colonna, hatte ohne Rücksicht auf das Edikt wertvolle Bilder seiner bis 1871 ein Fideikommiss der Familie bildenden Galerie ins Ausland verkauft. Die Regierung strengte einen Prozess gegen ihn an, das Gericht entschied aber, dass in der Verletzung des Edikts Pacca weder eine Rechtsverletzung noch eine Schädigung des Staates zu erblicken sei, es handele sich lediglich um eine einfache Übertretung; letztere wurde in nicht gerichtlichem Verfahren mit einer Geldbusse von 1800 Fr. geahndet. Später haben dann gütliche, zum Ankauf einer Reihe von Statuen und Bildern durch den Staat führende Unterhandlungen des Ministeriums Gianturco mit Prinz Sciarra die Annahme befestigt, das Edikt sei thatsächlich zu den Akten gelegt, wie sich denn auch eine Reihe juristischer Gründe gegen seine Berechtigung anführen lassen. Neuerdings hat aber eine Entscheidung der ersten Civilkammer in Rom im Prozess Acrocca sich entschieden auf Seite des Edikts gestellt. Es sei nicht nachgewiesen, dass es bereits, wie behauptet werde, in päpstlichen Zeiten nicht beachtet sei. Die vom Kläger angezogenen Art. 24 und 25 des Statuts bezögen sich lediglich auf politische Gleichheit aller Bürger, nicht auf gleiche Belastung nach dem Besitz. Das Edikt sei auch nicht durch die Bestimmung vom 13. Oktober 1870, welche die Zollgrenze des päpstlichen Staates aufhob, für ungültig erklärt; denn jene Bestimmung hätte den Handel zwischen den einzelnen Provinzen des Staates zum Ziel gehabt, das Edikt aber den Ausfuhrhandel ins Ausland. Das frühere „Kommissariat der Altertümer" sei insofern nicht eingegangen, als es in seinen Funktionen durch die „Ober-Intendanz der Ausgrabungen" ersetzt sei. Endlich könnten auch die Garantiegesetze von 1870 und 1871 nicht herangezogen werden, um die Geltung des Edikts anzufechten; denn alle in jener Zeit über die Frage des Schutzes des künstlerischen Patrimoniums der Stadt Rom erlassenen Gesetze zeigten ganz deutlich die gleichen Ziele wie das Edikt Pacca.

D. J. *Brüssel.* — Die Chimären-Fontäne im Ausstellungspark, ein Werk von Charles van der Stappen (s. S. 7 der „Kunstchronik"), soll nun doch in Bronze ausgeführt werden, nachdem einzelne Teile des bisher in Gips ausgeführten Brunnens mehrmals durch Witterungseinflüsse zerstört worden sind. Wie wir hören, hat der Künstler übrigens die Absicht, in Berlin eine Kollektivausstellung zu veranstalten, falls ihm von der Akademie der Künste oder dem Verein Berliner Künstler einiges Entgegenkommen gezeigt wird.

VOM KUNSTMARKT.

Stuttgart. — Ein Ereignis von hoher Bedeutung auf dem internationalen Kunstmarkt wird der im Frühjahr 1898 unter der Leitung der H. G. Gutekunstschen Kunsthandlung in Stuttgart stattfindende öffentliche Verkauf der berühmten Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen aus dem Nachlass des † Herrn Dr. A. Straeter in Aachen bilden. Die Werke der bedeutendsten altdeutschen und niederländischen Meister sind in dieser Sammlung in seltener Vollständigkeit und Schönheit vertreten.

BERICHTIGUNG.

T. — In der vierten Nummer der Chronik brachten wir die Notiz, dass die Sammlung Sellar der Stadt London zum Geschenk angeboten sei. Inzwischen hat der Direktor der National Gallery Sir E. Poynter über die Sammlung einen so ungünstigen Bericht eingereicht, dass die Behörden das Geschenk dankend abgelehnt haben.

Prächtiges Geschenk: **Album moderner Radirungen.**

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis **25 Mark.**

Ein vollständiges Verzeichnis der in unserem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlag von SEEMANN & Co. in Leipzig.

Radirungen aus der Zeitschrift für bildende Kunst.

Neuerscheinungen des Jahres 1897.

Maler oder Bildhauer	Nr.	Radirer	Gegenstand	Abdrucksgattung	Preis
M. Cl. Crnčic	466	Originalradirung . .	Grosse Wäsche	Vor der Schrift	2,00 Mark
M. Cl. Crnčic	467	Originalradirung . .	Am Ufer	,,	,,
Leopold Müller . . .	468	A. Cossmann . . .	Junge Koptin.	,,	,,
E. Serra	469	Heliogravüre . . .	Pan	,,	,,
L. Dettmann	470	Fr. Krostewitz . .	Triptychon vom Sündenfall .	,,	,,
Josef Kriwer	471	Originalradirung .	In der Schusterwerkstätte .	,,	,,
P. P. Rubens	472	Heliogravüre . . .	Allegorische Darstellung aus der Geschichte Heinrichs IV.	,,	,,
A. Brouwer	473	O. Reim . . .	Bittere Medizin	,,	,,
A. Briët	474	Fr. Krostewitz .	Häusliche Andacht	,,	,,
A. Körttge	475	Originalradirung . .	Blick vom Wörthelstaden in Strassburg i. E.	,,	,,
Rodin	476	Heliogravüre . . .	Dalou-Büste	,,	,,
A. Körttge	477	Originalradirung . .	Langgasse und Alt-St. Peter in Strassburg i. E. . . .	,,	,,
E. Ruest	478	Originalradirung . .	Landschaft	,,	,,
M. Kakes	479	Fr. Krostewitz .	Der Stempelschneider von Damaskus	,,	,,
Dom. Theotokopuli . .	480	Heliogravüre . .	Die Tempelreinigung . . .	,,	,,
B. v. d. Helst	481	Heliogravüre .	Doppelporträt	,,	,,
Ludw. Dill	482	Heliogravüre . .	Vicenza	,,	,,
Ferd. Schmutzer . . .	483	Originalradirung .	Ein Geheimnis	,,	,,
Godward	484	W. Wörnle . .	Träumerei	,,	,,
Fr. Rumpler	485	W. Wörnle . .	Mutter und Kind	,,	,,
P. Halm	486	Originalradirung . .	Landschaft	,,	,,
Jan Veth	487	Originallithographie	Porträt von W. Bode . . .	,,	,,

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1. [1219] **Josef Th. Schall.**

Gegründet 1770. Kunsthandlung und Kunstantiquariat **Gegründet 1770.**

ARTARIA & Co.

[1212]

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktions-Kataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. Diesbezügliche Anfragen finden eingehende Erledigung.

Verlag von **Seemann & Co.** in **Leipzig.**

Soeben erschienen:

Wilhelm Bode

Original-Lithographie

von

Jan Veth.

Preis 2 Mark.

Inhalt: Versteigerung der Douglasschen Sammlung alter Glasgemälde in Köln a. Rh. Von Graul. — Auktion Sedelmeyerscher Bilder in Berlin. Von Friedländer. — Die antiken Sarkophagreliefs. — Neue Kunstblätter im Verlage von Stiefbold & Co. in Berlin. — J. B. Burgess †; M. A. Kuytenbrouwer †; Dr. A. v. Sallet †; — Dr. A. Riegl. — Enthüllung des Denkmals des Th. a Kempis in Zwolle. — Schenkung an die Gemäldegalerie des Louvre; das Königliche Kupferstichkabinett in Dresden; Ausstellungen in Paris; aus Schultes Kunstausstellung in Berlin; Neuerwerbung des Museums christlicher Altertümer im Lateran — Schleswig-holsteinische Kunstgenossenschaft. — Auffindung des Ostrakon des Themistokles am Areopag in Athen; Ausgrabungen am Nordabhang der Akropolis. — Die Statue der Freiheit im Pantheon zn Paris; eine in Kunstsachen wichtige Urteilsfällung in Turin; Prozess zwischen A. Sedelmeyer und der Prinzessin von Sagan; das französische Denkmalsgesetz vom Jahre 1887; das Edikt Pacca; die Chimären-Fontäne im Ausstellungspark von Brüssel. — Versteigerung der Sammlung Streeter durch H. G. Gutekunst in Stuttgart. — Berichtigung. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Schleicher & Schüll** in **Düren,** betr. *Lichtpause-Papier* bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 8. 16. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KORRESPONDENZ AUS DRESDEN.

VON *H. A. LIER.*

Während des ganzen verwichenen Sommers hat das künstlerische Leben Dresdens unter dem Zeichen der internationalen Ausstellung gestanden. Von erfahrenen Künstlern ausgewählt und eigens für die Dresdener Bedürfnisse eingerichtet, wird sie sicher einen Markstein in der Geschichte der Dresdener und sächsischen Kunstpflege bilden und hoffentlich Anlass dazu bieten, dass Dresden, seiner Grösse und seiner Bedeutung als einer der wichtigsten Hauptstädte des deutschen Reiches entsprechend, von nun ab wieder ein Faktor wird, mit dem man im deutschen Kunstleben zu rechnen hat. In den massgebenden Kreisen der Regierung und in einem grossen Teil der Dresdener Künstlerschaft ist man offenbar gewillt, den errungenen Sieg nach Kräften auszubeuten und denkt glücklicher Weise nicht daran, auf den gewonnenen Lorbeeren auszuruhen. Der Beweis dafür liegt in dem bereits einstimmig gefassten Beschlusse, im Jahre 1898 eine deutsch-nationale Kunstausstellung in Dresden zu veranstalten und mit ihr eine Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten deutschen Ursprungs zu verbinden, und zwar solcher, die nicht als Erzeugnisse der Massenfabrikation erscheinen, sondern aus den Händen der Künstler selbst hervorgegangen oder wenigstens unter ihrer persönlichen Überwachung hergestellt worden sind. Dieser Beschluss muss und wird allseitig von den Kunstfreunden mit Freuden begrüsst werden, aber es ist von vornherein der Wunsch geltend zu machen, dass alle die Bestrebungen, die etwa darauf ausgehen sollten, unter dem Deckmantel der nationalen Kunst reaktionäre Richtungen zu begünstigen und Kunstwerke dieser Art heimlich einzuschmuggeln, allen Ernstes ferngehalten werden. Das Schlagwort: „nationale Kunst" soll nicht dazu missbraucht werden, den ganzen Wust der immer noch so beliebten Genrebilder erzählenden Inhalts oder gar das ganze Unglück der glücklich überwundenen Historienmalerei aufs neue wieder auf der Bildfläche erscheinen zu lassen, vielmehr muss an der Errungenschaft der ersten internationalen Ausstellung festgehalten werden, dass nur Kunstwerke von wirklichem Werte Zutritt erlangen können, und dass weder Titel noch Würde, überhaupt kein Ansehen der Person ausreicht, wenn das Kunstwerk selbst nicht dem strengsten Massstabe entspricht.

Um dieses Ziel zu erreichen, wird es für das Ausstellungskomitee gelten, Festigkeit nach allen Seiten zu bewahren, Festigkeit vor allem auch den Wünschen und Meinungen des grossen Publikums gegenüber. Denn so gross auch der künstlerische Erfolg der ersten internationalen Ausstellung war, so sehr würde man sich täuschen, wenn man annehmen wollte, dass sie genügt hätte, um das Dresdener Publikum, als Grosses und Ganzes betrachtet, für das Verständnis der modernen Kunst zu erziehen. Wenn der Pressausschuss der gleichzeitigen Münchener Ausstellung in einem unüberlegten Notschrei sich über das geringe Interesse der Münchener an ihrer Ausstellung beklagt und dafür das Dresdener Publikum als ein Muster hingestellt hat, da jeder Bürger mit Stolz auf dieses Unternehmen blicke und es nach Kräften durch finanzielle Unterstützung, massenhaften Besuch und regste Anteilnahme zu fördern suche, so beruht diese Behauptung auf einer vollständigen Unbekanntschaft mit den wirklichen Dresdener Verhältnissen. Es war daher ebenso thöricht, wie es verhängnisvoll wirken kann, dass die Mehrzahl der Dresdener Zeitungen diese Erklärung ohne jeden weiteren Kommentar abdruckte und damit den

Glauben erweckte, dass die Annahme des Münchener Pressausschusses auch von ihnen als wahr angesehen würde. Selbst zugegeben, dass der Besuch in Dresden zufriedenstellend war, so müssten erstens, um ihn mit dem Münchener vergleichen zu können, die genauen Ziffern beider Veranstaltungen bekannt sein, was bis jetzt unseres Wissens nicht der Fall ist, und zweitens müsste festgestellt werden können, wie viele Besucher in Dresden kamen, um die Kunstwerke zu sehen, und wie viele sich hauptsächlich durch die Abendkonzerte und festlichen Veranstaltungen aller Art, z. B. durch die Feuerwerke und vornehmlich durch die Aussicht, den König von Siam und sein Gefolge zu sehen, anziehen liessen. Von all dergleichen mit der Sache selbst nicht im geringsten im Zusammenhange stehenden Anziehungsmitteln hat man bisher in München noch niemals Gebrauch gemacht. Wer die dortige Ausstellung besucht, weiss von vornherein, dass ihm in ihr keine anderen als rein künstlerische Genüsse geboten werden, und wenn wirklich in einem Sommer, nachdem das Publikum in München jahraus, jahrein mit kleineren und grösseren Kunstausstellungen aller Art sozusagen fast überfüttert worden ist, der Besuch der Einheimischen einmal geringer, als es wünschenswert erschien, ausgefallen ist, so wird doch kein ruhig und klar denkender Mann daraus den Schluss ziehen wollen, wie es voreiliger Weise geschehen ist, dass der Kunstsinn in München geringer sei als in Dresden, wo überhaupt dem Publikum zum ersten Mal Gelegenheit geboten wurde, eine Kunstausstellung grösseren Stils zu besichtigen. Es wäre daher sehr wünschenswert, um ein klares Bild der Dresdener Verhältnisse zu gewinnen, wenn das Ausstellungskomitee eine genaue Statistik nicht nur über den Besuch, sondern auch über die Höhe der Ankäufe durch Private veröffentlichen und überhaupt eine leicht übersichtliche Abrechnung vorlegen wollte, da es nicht genügt, bloss zu wissen, dass die Ausstellung mit einem Defizit von 75000 Mark abgeschlossen hat. Da die Anschaffungen, welche aus Staats- und Stiftungsgeldern für die Kgl. Sammlungen gemacht worden sind, geradezu staunenerregend reichlich ausgefallen sind, kann die Summe der Erwerbungen aus den Mitteln Privater nicht besonders erheblich sein. Bei diesem Punkte vor allem müsste man zu untersuchen anfangen, wenn man noch einen Massstab für den Kunstsinn einer Stadt erhalten will. Nach unseren Beobachtungen haben zumeist die Werke der Bildhauer, und unter ihnen wieder keine mehr als diejenigen *Meuniers*, für den allerdings die Kritik einstimmig eingetreten ist, und die kleineren kunstgewerblichen Arbeiten den Beifall der Liebhaber gefunden. Dagegen ist der Absatz von Gemälden durch Ankauf für Privatbesitz nicht hervorragend gewesen. Dies erklärt sich leicht einmal durch die Höhe der Preise und dann durch die Neuheit der Eindrücke, die dem Dresdener Publikum geboten wurden. Uns ist, von Fachleuten und Künstlern abgesehen, auch nicht ein Ausstellungsbesucher begegnet, der sich eigentlich befriedigt ausgesprochen hätte, im Gegenteil überall, wo man hinkam und nicht am wenigsten in der Ausstellung selbst, hörte man dieselben alten faden Witze über die moderne Kunst, die seit Jahren an der Tagesordnung sind, und wenn sie vielleicht nicht so laut wurden, wie dies in den Berliner Ausstellungen der Fall zu sein pflegt, so liegt das daran, dass überhaupt der Dresdener öffentlich bescheidener aufzutreten pflegt, als der Berliner. Auch scheint er in der That der Belehrung nicht unzugänglich zu sein. Die von Kritikern und Kunstfreunden in der Ausstellung selbst abgehaltenen Vorträge, die dazu bestimmt waren, dem Publikum in Anknüpfung an die Kunstwerke der Ausstellungen das Verständnis für die Bestrebungen der Modernen zu erschliessen, waren stets gut besucht und wurden mit sichtlichem Interesse aufgenommen. Auf diesem Wege mag ein kleiner Bruchteil der Vorhereingenommenheit in einem Teil des Publikums beseitigt worden sein, doch glauben wir nicht daran, dass die Ausstellung genügt hat, ein wirkliches Kunstverständnis in weiteren Schichten der Dresdener Bürgerschaft zu begründen.

Deshalb ist es von allergrösster Wichtigkeit, dass dem Publikum auch in den Zeiten, in denen eine grössere Ausstellung nicht abgehalten werden kann, Gelegenheit geboten wird, sich durch kleinere Unternehmungen dieser Art über die Entwicklung der Kunst auf dem Laufenden zu erhalten. Denn nur der, der sozusagen mit und in der Kunst lebt, wird im stande sein, die Absichten der Künstler zu verstehen und sie durch seine Anteilnahme an ihrem Schaffen zu stützen und zu fördern. Aus diesem Grunde muss man die anfangs Oktober erfolgte Eröffnung einer neuen „Permanenten Ausstellung von Gemälden und Skulpturen“, die Herr Arno Wolffram ins Leben gerufen hat, mit Freuden begrüssen. Sie ist in denselben Räumen des Victoriahauses untergebracht, in dem früher der Lichtenberg'sche Kunstsalon Morawe's zu finden war, und zeigte sich gleich in den ersten Tagen reichlich, fast sogar zu reichlich beschickt. Leider aber entsprach die Qualität der ausgestellten Bilder keineswegs den Anforderungen, die man an ein gut geleitetes Unternehmen stellen darf. Man bekam die richtige Kunsthändlerware zu sehen, alles bunt durcheinander gewürfelt, hier und da ein Name von gutem Klang, aber keine einzige Nummer von wirklichem Kunstwert. Allerdings war *Hermann Hendrich* mit einer Kollektion von Ölgemälden vertreten, die von einem Teil der lokalen Kritik als wahre Wunderwerke gepriesen werden. Wir hoffen, dass die Dresdener in der internationalen Ausstellung so viel gelernt haben, um die Verkehrtheit dieser Anpreisung zu durch-

schauen. Auch wer sich bemüht, den verschiedensten Richtungen der modernen Malerei gerecht zu werden, und sich neben den Realisten und Naturalisten noch Sinn für die Idealisten und Symbolisten bewahrt hat, wird in Hendrich's Gemälden nichts weiter sehen als schlimme Unnatur, die mit ein bischen Routine in Scene gesetzt ist. In denselben Tagen, wo die ganze gebildete Welt Böcklins Jubiläum feierte, wurde in Dresden Hendrich, sein schwächlicher Nachahmer, als „ein echter Poet in Farben und als ein Dichter von Gottes Gnaden“ gepriesen und seinen Nixenbildern und Schilderungen des Meeres ein unsagbarer Zauber nachgerühmt. Man traut seinen Augen kaum, wenn man dergleichen liest und mit ansehen muss, wie gering doch immer der Sinn für das Echte ist, und wie dafür das Surrogat in den Himmel erhoben wird. Wir brauchen noch viele internationale Ausstellungen von der Güte unserer ersten, wenn wir annehmen müssten, dass das Publikum auf eine derartige Reklame hereinfallen könnte. Leider waren die übrigen Bilder des neuen Salons nicht geeignet, den ungünstigen Eindruck von Hendrich's Arbeiten zu verscheuchen. Denn weder „Die heilige Familie“ *Fritz von Uhdes*, noch gar die Frauengestalt *Gabriel Max's* mit dem sonderbaren Namen „Sidesia“ erwiesen sich als ihrer Urheber würdig, und selbst an *Max Liebermann's* „weidender Kuh“, einer flotten Pastellstudie, störte der Eindruck übertriebener Buntheit. Bei *Erich Kubierschky's* Landschaften und den seltsam manirirten Strandbildern *Julius Wengel's* konnte man nur mit Bedauern einen entschiedenen Rückschritt konstatiren, und vor *Dettmann's* allerdings recht geschickt gemalter „Überführung der Leiche Kaiser Wilhelms I. nach dem Dome“ fragte man sich, was dieses einst interessante Sensationsbild heute nach so vielen Jahren noch in Dresden soll. Kurzum, es ist sehr schön, dass wir einen zweiten Kunstsalon in Dresden haben, aber Herr Wolffram wird gut thun, ihn mit besseren Arbeiten wie bisher auszustatten, wenn er verlangt, dass wir sein Unternehmen ernstlich berücksichtigen sollen.

Die Kunsthandlung von Ernst Arnold (Inhaber: Adolf Gutbier) hat sich während der letzten Monate darauf beschränkt, zwei Specialausstellungen ins Leben zu rufen, die ihrer Natur nach nur für einen kleineren Kreis von Liebhabern und Kennern, kaum jedoch für die breitere Masse der Kunstfreunde von Interesse waren. In ihren Ausstellungsräumen in der Schlossstrasse führte sie eine Sammlung von 932 Photographien antiker Skulpturen, die nach den Originalen aufgenommen sind, vor und in ihrem Kunstsalon an der Ecke des Altmarktes und der Wilsdruffer Strasse stellte sie eine höchst instruktiv ausgewählte Kollektion von alten japanischen Farbenholzschnitten echten japanischen Bronzen und Erzeugnissen japanischer Keramik aus, die aufs neue den vollendeten Kunstgeschmack jenes um seine eigenartige Kultur zu beneidenden Volkes bewiesen. Über die Sammlung der Photographien nach antiken Skulpturen, die man wohl ein Museum nennen kann, und die ein Gegenstück zu dem früher im gleichen Verlage erschienenen „Museum der italienischen Malerei“ bildet, hat Dr. *Paul Herrmann*, Direktorial-Assistent an der Kgl. Skulpturensammlung zu Dresden, gemeinsam mit *Adolf Gutbier* einen wissenschaftlichen Katalog herausgegeben, der sich als ein ebenso zuverlässiger als bequemer Führer für alle diejenigen erweist, die sich für ihre archäologischen Studien oder für Unterrichtszwecke Nachbildungen von Werken der griechischen Plastik zulegen wollen. Das Gesamtwerk, das ungefähr 900 Original-Photographien umfasst, kostet 1700 Mark und erscheint uns neben den grossartig angelegten „Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“, die von Heinrich Brunn und Paul Arndt herausgegeben werden und neben dem „Klassischen Skulpturenschatz“ von Reber und Bayersdorfer entbehrlich. Um so wertvoller aber dürfte der Nachweis der einzelnen Photographien sein, deren Preis im Katalog verzeichnet ist, aus dem man auch den gegenwärtigen Aufbewahrungsort der betreffenden Skulpturen ersehen kann. Da es sich bei dieser Sammlung nicht um eine in grösserer Auflage erschienene Publikation handelt, ist der Bezug durch den Buch- und Kunsthandel ausgeschlossen. Reflektanten werden gebeten, sich direkt mit der Firma in Verbindung zu setzen. Während der zu Michaelis in Dresden zusammengetretenen Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner war die ganze Kollektion in den Räumen des Albertinums ausgestellt und auf diese Weise gerade denjenigen Kreisen, an die sie sich zunächst wendet, bequem zugänglich gemacht. Wir wünschen, dass die Lehrer an unseren Gymnasien, denen die Notwendigkeit, auch die antike Kunst im Unterricht zu berücksichtigen, noch besonders durch einen in die Festschrift aufgenommenen Aufsatz des Rektors Bernhard über „Kunstgeschichtliches für die Schule“ nahegelegt wurde, die Wichtigkeit und Brauchbarkeit des Herrmann'schen Verzeichnisses erkannt haben mögen, und hoffen, dass überall die Mittel bereit gestellt werden, die einen recht fleissigen Gebrauch der dort aufgeführten Schätze ermöglichen.

BÜCHERSCHAU.

* *Meyers Konversationslexikon.* Fünfte Auflage. In 17 Bänden liegt jetzt die neue Auflage dieser Encyklopädie vollendet vor, die sich neben dem ehrwürdigen Brockhaus nicht nur behauptet, sondern sich auch eine selbständige Bedeutung errungen hat, deren Schwerpunkt vornehmlich in wissenschaftlicher Vertiefung bei durchaus allgemein verständlicher Fassung liegt. Dieser wissenschaftliche Ernst, der dem Unternehmen sein Gepräge giebt, ist gleichmässig über alle Teile des menschlichen Wissens ausgedehnt worden, und

gerade beim Wissen von der Kunst, dem Kunstgewerbe und den verwandten Fächern, die für unsere Leser zunächst in Betracht kommen, ist er von ganz besonderer Wichtigkeit, weil gerade diese Gebiete des Wissens nur allzuleicht zu leerem Geschwätz oder, was noch schlimmer ist, zu schön gedrechselten, aber im Grunde doch nichtssagenden Phrasen verlocken. Dieser Gefahr sind die Bearbeiter der betreffenden Teile, zu denen auch die wieder zu Ehren gebrachte Ästhetik gehört, glücklich entgangen. Wenn man die einzelnen Artikel prüft, wird auch der strengste Kritiker finden, dass in den Definitionen technischer Begriffe das Menschenmögliche an Sachlichkeit und Klarheit geleistet worden ist, und bei den Biographien der der Vergangenheit angehörenden Künstler sind die Resultate der neuesten Forschungen, so weit sie bei dem Erscheinen des betreffenden Bandes vorlagen, mit kritischem Takt verwertet worden. Alles Unsichere und noch nicht Spruchreife ist bei Seite gelassen worden, was wohl niemand mehr billigen wird als die Kunsthistoriker von Fach, die sich der Einsicht nicht verschliessen, dass gerade die Grundlagen ihrer Wissenschaft durch rastlosen Forschungstrieb und die daraus entsprungene Zweifelsucht arg ins Schwanken geraten sind. Viel schwieriger sind die Biographien noch lebender, am schwierigsten die solcher Künstler zu behandeln, um die noch ein heftiger Streit der Meinungen tobt. Aber auch hier wird man anerkennen müssen, dass immer das Streben nach Objektivität durch zufühlen ist, dass der Sparsamkeit im Lobe auch eine Zurückhaltung im Tadel gegenübersteht. Ein solches Nachschlagewerk soll bei Fragen, die unsere Zeit bewegen, nur orientiren und informiren, nicht richten. Die grosse Sorgfalt im Illustrationswesen, die das Lexikon von Anfang an ausgezeichnet hat, ist auch den auf die Kunst und die verwandten Fächer bezüglichen Tafeln und Textabbildungen zu gute gekommen. Von dem alten Bestande an Tafeln sind nur die für die vorige Auflage neu angefertigten beibehalten worden, weil sie auch den heutigen Anforderungen noch vollkommen entsprechen. Völlig neu angefertigt worden sind die zwölf Tafeln in Holzschnitt, auf denen die Geschichte der Entwicklung der Architektur von den Anfängen bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts in sehr lehrreicher Übersicht und in charakteristischen Beispielen vorgeführt wird. Eine Ergänzung bilden die Specialtafeln „Kölner Dom“, die beiden Tafeln, die eine Übersicht über die Entwicklung des monumentalen Brunnens und des Grabmals gewähren, und vor allem die Tafeln, die die vornehmsten monumentalen Bauwerke der Neuzeit in Berlin, Dresden, Hamburg, Leipzig, München und Wien veranschaulichen. Eine Probe daraus führen wie unseren Leser vor (Abb. 1). Von den Tafeln zur Bildhauerkunst ist zwar noch die Mehrzahl der alten beibehalten worden; aber auch diese Bilderreihe hat durch mehrere neue Tafeln, besonders durch eine, die der Plastik der Gegenwart gewidmet worden ist, eine Verjüngung und Erweiterung erfahren, wodurch einige empfindliche Lücken zugedeckt worden sind. Auch dazu ist eine Ergänzung in Gestalt einer Doppeltafel mit Medaillen hinzugekommen, deren Ausführung in Holzschnitt auch einen künstlerisch fein ausgebildeten Sinn befriedigen dürfte (s. zwei Proben daraus Abb. 2 und 3). Von einer Illustration des Artikels „Malerei“ ist wohlweislich Abstand genommen worden, weil der Farbendruck, der doch nur allein ein annähernd richtiges Bild von Werken der Malerei geben kann, noch lange nicht so weit entwickelt ist, um auch nur mässigen Ansprüchen zu genügen. Ein Bilderbuch zu müssiger Unterhaltung zu sein, will aber das Meyersche Lexikon seiner ganzen Anlage nach streng vermeiden Dagegen genügt der Farbendruck bereits zur Veranschaulichung gewisser Zweige des Kunstgewerbes, wofür z. B. die Tafeln „Emailmalerei“, „Glaskunstindustrie“, „Glasmalerei“ und „Ornamente“ sehr achtungswerte Zeugnisse ablegen. Dass Kostümkunde und Heraldik sehr eingehend berücksichtigt worden sind, war schon ein Vorzug der vierten Auflage. An Illustrationsmaterial sind in der fünften noch zwei farbige Tafeln mit Volkstrachten hinzugekommen. So ist die Leitung des Lexikons nach allen Richtungen bestrebt gewesen, in diesem „Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens“ auch dem besonderen Wissen von der Kunst die ihm gebührende Stelle einzuräumen! *—y.*

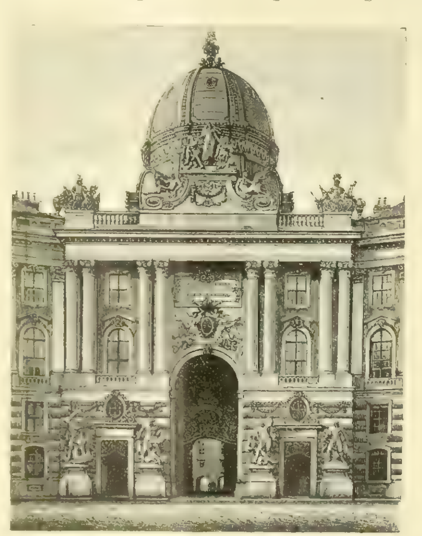


Abb. 1. Nordportal am Neubau der k. k. Hofburg.

NEKROLOGE.

⊙ Der Bildhauer *Nikolaus Geiger* ist am 28. November in Wilmersdorf bei Berlin kurz vor Vollendung seines 48. Lebensjahres gestorben. Aus Lauingen in Bayern gebürtig, hatte er, als Sohn eines kleinen Handwerkers, lange Jahre schwerer Kämpfe durchzumachen, bis es ihm endlich gelang, aus der Menge emporzutauchen. Seine künstlerische Bildung empfing er auf der Münchener Akademie, und wenn auch sein innerer Trieb nicht mit der damals herrschenden Richtung im Einklang war, so errang er doch die höchsten akademischen Preise. Er war schon als junger Mann von 23 Jahren Naturalist im modernen Sinne, und der Zufall fügte es, dass er seine Kunst zuerst in Berlin, in einem dekorativen Kinderfriese für das Tiele-Wincklersche Palais, bethätigen konnte. Das war damals in Berlin, wo man Begas noch mit misstrauischen Augen ansah, etwas Ungewöhnliches und Ungefälliges, und es fand auch keine Nachahmung. Geiger musste wieder nach München zurück, und als er zu Anfang der achtziger Jahre nach Berlin zurückkehrte, hatte er inzwischen malen gelernt und trat als Bildhauer und Maler zugleich auf, daneben aber auch als Modelleur für das Kunstgewerbe. In angestrengter Thätigkeit setzte er sich endlich durch. Er schuf Büsten, Grabmäler, vornehmlich aber dekorative Skulpturen, und der Erwerb aus diesen Arbeiten ermöglichte es ihm, sich an allen grossen Konkurrenzen der letzten fünfzehn Jahre zu beteiligen. Seine Entwürfe

hatten immer einen kühnen, originellen Zug. Aber seine Phantasie war auch immer so mächtig und überschäumend, dass sie die Grenzen des Erreichbaren und Ausführbaren weit überschritt. Nur unter der Leitung seines Freundes Bruno Schmitz hat er zweimal an monumentalen Arbeiten ausführend mitgewirkt: an dem Kriegerdenkmal für Indianapolis in Nordamerika und an dem Kyffhäuserdenkmal, für das er die Kolossalfigur des Barbarossa geschaffen hat. Das greifbar Realistische, das unsere Zeit bei Denkmälern sehen will, war seine Sache nicht. Er war trotz seiner naturalistischen Formenanschauung ein Poet, ein Grübler. Das hat er besonders in seinen allegorischen Darstellungen für das Reichsgericht in Leipzig, in der Gruppe „Begeisterung“ für die Kuppelhalle des Berliner Kunstausstellungsgebäudes und in den Gruppen „Sündenfall“ und „Versuchung“ offenbart, die den besten Teil seines geistigen Wollens und Könnens ausmachen. In der seelischen, bis zum Leidenschaftlichen gesteigerten Vertiefung der naturalistischen Kunst lag die Bedeutung Geigers, der gestorben ist, bevor er alle seine hochfliegenden Gedanken zu gestalten vermochte.

züglich wiederzugeben, gerade wie sein Bruder Jan, mit dem er auch die Vorliebe für Familien- und Kinderscenen teilte. — Für seinen Freund Arsène Houssaye hat er eine Reihe von Nachbildungen alter venetianischer und vlämischer Meister angefertigt, die den Originalen fast bis zur Täuschung nahekommen.

T. — Der amerikanische Porträt- und Landschaftsmaler *Alfred Ordway* ist Mitte November in Melrose, in der Nähe Bostons gestorben. Er war der Begründer des Bostoner „Art Club“ und Direktor der Gemäldeausstellungen im dortigen Athenäum.

PERSONALNACHRICHTEN.

London. — The Royal Society of Painters in Water Colours hat Mr. *E. A. Waterlow* als neuen Präsidenten gewählt.

⊙ Dem italienischen Maler *F. P. Michetti* in Francavilla a Mare ist der Kronenorden zweiter Klasse und dem in Paris ansässigen amerikanischen Maler *Charles Sprague Pearce* der rote Adlerorden vierter Klasse vom deutschen Kaiser verliehen worden.



[illegible] Medaille (Plakette) auf Helmholtz von J. Tautenhayn.



[illegible] Rückseite der Medaille [illegible] Entwurfe A. Böcklins, von A. Scharff.

T. — Am 5. Dezember starb infolge eines Schlagflusses der am 4. April 1819 in Kassel geborene Bildhauer *J. H. Gustav Kaupert.* Er war ein Schüler Hentschels und Schwanthalers und bildete sich dann in Rom weiter aus, wo er auf seine Gruppe „Der bethlehemitische Kindermord“ den Preis der Akademie San Luca erhielt. Thomas Crawford zog ihn dann zu seinem Washingtondenkmal heran, und für das Kapitol in Washington schuf er die Columbia und das Relief des Giebelfeldes. 1867—1892 war er Professor der Skulptur am Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Spätere Werke von ihm sind: das Hessendenkmal in Kassel (1874) und die Marmorstatue Kaiser Wilhelms I. im Römer (1891). Ausserdem schuf er zahlreiche Werke lyrischen, mythologischen und allegorischen Inhalts, sowie mehrere Porträtbüsten (Börne, Gutzkow und Lessing).

J. *Brüssel.* — Der Maler *Franz Verhas*, der ältere Bruder von Jan Verhas, ist am 22. November im Alter von nahezu 71 Jahren in der Brüsseler Vorstadt Scheerbeck gestorben. Für seine Gemälde wählte er mit Vorliebe solche Motive, bei denen er seiner Freude am Luxus huldigen konnte; kostbare Interieurs, reichgewirkte Stoffe, ausgesucht feine Toiletten verstand er, namentlich „bei Damenbildnissen“ vor-

WETTBEWERBE.

R. G. *Das Kunstgewerbemuseum zu Leipzig* hat bis 1. März 1898 vier Preisausschreiben veröffentlicht und zwar: 1. Für ausgeführte Arbeiten der Holzschnitzerei und Drechslerei (Wandkonsolen, Notenpulte, Notenregale, Kleiderhalter, Staffeleien und Wetterglaseinrahmungen — Thermometer und Aneroidbarometer mit Massangaben —). Zulässig sind auch gezeichnete und kolorirte Entwürfe mit Detailzeichnungen. 2. Für Federzeichnungen zu Kopfleisten, Initialen und Schlussvignetten für die Zeitschrift für bildende Kunst. 3. Für Entwürfe zu Tischkarten in Aquarell- oder Gouache-Malerei, die von der Firma Meissner & Buch in Leipzig verlangt werden. 4. Für farbige Entwürfe für Tischdeckchen (50/50 cm) in Kontur- oder Plattstich (Seide oder Wolle), Tischläufer in Konturstich (120/30 cm), Ofenschirme (70 cm Höhe) in Plattstich, Sessel in Auflage-Stickerei. Prospekte sind durch das Bureau des Kunstgewerbemuseums zu beziehen.

DENKMÄLER.

Stettin. — Am 30. November wurde Hans von Glümers Denkmal des Komponisten *Karl Loewe* enthüllt.

Annaberg. — Am 5. November ist das Denkmal *Herzog Georgs des Bärtigen*, ein Werk des Dresdener Bildhauers Völker, enthüllt worden.

Wien. — Am 7. November ist das dem Chirurgen *Theodor Billroth* errichtete Denkmal im Hofe der Universität enthüllt worden. Der Bildhauer Kaspar von Zumbusch hat den berühmten Gelehrten in docirender Stellung hinter seinem Pulte dargestellt.

Bergamo. — Gelegentlich der Hundertjahrfeier des Komponisten *Gaëtano Donizetti* wurde das demselben in seiner Vaterstadt Bergamo errichtete Denkmal, ein Werk des Neapolitaner Bildhauers Francesco Jerace, feierlich enthüllt.

⊙ Eine Marmorstatue *Andreas Schlüters* von Prof. Max Wiese in Hanau ist am 6. Dezember in der Vorhalle des alten Museums in Berlin feierlich enthüllt worden. Wiese hat dabei mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, weil an authentischen Bildnissen Schlüters Mangel ist und die wenigen, die in Betracht kommen, auch noch bestritten werden. Der Künstler hat sich darum zufrieden geben müssen, einen Mann in der Tracht um 1700 darzustellen, der durch allgemeine Attribute als Bildhauer und durch eine besondere Beigabe als der Bildhauer Schlüter gekennzeichnet wird. Die Gestalt des Künstlers, der Kniehosen und einen Arbeitsrock mit offener Halskrause trägt, stützt sich mit den Fingern der rechten Hand auf eine der Masken sterbender Krieger, über die ein Bauplan gebreitet ist. Die linke, gegen die Hüfte gestützte Hand hält den Meissel. Der Beschauer soll den Eindruck gewinnen, als halte der Meister in seiner Arbeit inne, um einen Blick auf das gegenüberliegende Schloss zu werfen.

T. — Die Ausführung des *Stephan*denkmals in *Berlin* sowie eines Grabdenkmals des verstorbenen Reichspostmeisters ist dem Bildhauer Uphues übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Die *Sammlungen der Berliner Nationalgalerie* sind durch mehrere Vermächtnisse und Schenkungen bereichert worden. Aus dem Nachlass des Dichters Rittershaus fiel ihr dessen von L. Knaus in Kreide gezeichnetes Bildnis zu. Als Vermächtnis der Frau Baronin v. Witzleben erhielt die Galerie acht Ölgemälde, darunter Werke von Bleibtreu, Camphausen und dem sehr selten in öffentlichen Sammlungen vorkommenden, erst in neuerer Zeit nach Verdienst geschätzten Teutwart Schmitson. Geh. Kommerzienrat Pringsheim schenkte eine Marmorbüste Kaiser Wilhelms I. aus dem Jahre 1876 von J. Kopf, und der Künstler selbst fügte noch eine Marmorbüste der Kaiserin Augusta hinzu. Als weitere Schenkung Berliner Kunstfreunde erhielt die Galerie ein 1870 gemaltes Bild „November“ von J. F. Millet.

A. R. *Zu Ehren Böcklins* hat auch die Kgl. Akademie der Künste in *Berlin*, die ihn seit 1884 zu ihrem Mitgliede zählt, eine Ausstellung in den seit Jahren für Ausstellungszwecke hergerichteten Räumen ihres nur noch durch Alter und lässiges Gewöhnen ehrwürdigen Heims veranstaltet. Nächst Basel und München hat keine andere Stadt ein besseres Anrecht auf eine Böcklinausstellung als Berlin. In Berlin ist die Kunst Böcklins, nachdem der Eifer Graf Schacks befriedigt war, zuerst von Privatsammlern gewürdigt worden, und es wurde bald bei ihnen Sache des guten Tons und des verfeinerten Geschmacks, einen Böcklin zu besitzen. Es wäre demnach möglich gewesen, in Berlin sogar eine Böcklin-Ausstellung zu stande zu bringen, die die Baseler an Zahl der Werke noch übertroffen hätte; aber einige Besitzer Böcklinscher Gemälde haben aus unbekannten Gründen ihre Schätze zurückgehalten. Trotzdem ist es den Bemühungen des neuen Sekretärs der Akademie, des Prof. v. Oettingen gelungen, etwa 90 Ölgemälde und Zeichnungen zusammenzubringen, also beinahe so viele, als die Baseler Ausstellung aufzuweisen hatte. Von Basel sind nur wenige Bilder zu uns gekommen, darunter jene frühen italienischen Landschaften, die für die Kenntnis von Böcklins Entwicklungsgang ungemein charakteristisch sind, weil sie uns die einzelnen Etappen zeigen, auf denen Böcklin allmählich von dem Düsseldorfer Schirmer über Franz-Dreber zu seinem eigenen Stil gelangt ist. Auch aus den in den sechziger Jahren entstandenen Bildern erfährt man vieles, das uns über das Ringen und Streben dieses Mannes aufklärt. Aber doch nur in Bruchstücken. In dem Katalog der Ausstellung, den v. Oettingen verfasst hat, ist versucht worden, ein zusammenhängendes Bild dieser Entwicklung zu geben. Da Böcklin aber seine Bilder nur sehr selten mit Jahreszahlen bezeichnet hat, ist eine chronologische Anordnung sehr schwierig, um so mehr, als er nicht wenige seiner besten Bilder — wir nennen nur die Villa am Meer, die Toteninsel und den Prometheus — wiederholt hat. Trotz vieler Lücken ist die Berliner Ausstellung, die übrigens für das grosse Publikum durch Darbietung aller erreichbaren Reproduktionen doch zu einem harmonischen Ganzen gestaltet worden ist, nicht bloss reich an rein künstlerischen Genüssen, sondern auch lehrreich für die engere Gemeinde Böcklins. So war es z. B. nur wenig bekannt, dass Böcklin auch einmal aufgefordert worden ist, Entwürfe zu Freskogemälden für die Ausschmückung der Treppenhalle des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau zu schaffen. Den Entwurf zu einer Wandseite, die architektonisch in drei Teile gegliedert ist, hat er auch eingeliefert. Er stellt den Sieg des Christentums über das Heidentum dar, in einer Art, die fast an die strenge Auffassung von Cornelius erinnert. Von Böcklins eigenem Temperament ist nur wenig darin zu erkennen, und er scheint auch mit wenig innerer Freude an diese Programmmalerei gegangen zu sein. Aber etwas Interessantes ist es immerhin. — Mit Basel ist Berlin auch noch insofern in Konkurrenz getreten, als es sich jetzt auch mit einer dekorativen Malerei Böcklins brüsten kann. Aus der Lebensgeschichte des Meisters ist es bekannt, dass er im Jahre 1858 den Auftrag erhielt, für Herrn Wedekind in Hannover einen Saal mit Wandmalereien auszuschmücken, die die Beziehungen des Menschen zum Feuer schildern sollten. Diese Malereien wurden zwar für den jedem Zwang feindlich gesinnten Künstler eine Quelle vieler Verdriesslichkeiten, aber er hat sie doch vollendet, und jetzt hat sie ein Zufall nach Berlin geführt, wo sie in der Villa des Sohnes des Bestellers, Lutherstrasse 38/39, während der Dauer der Ausstellung (bis 16. Januar 1898) besichtigt werden können. Dass diese Mitteilung durch den Katalog in weitere Kreise dringt, ist eines der wertvollsten Ergebnisse der Berliner Böcklin-Ausstellung.

*** *Der Generalverwaltung der Kgl. Museen in Berlin* ist ein Vermächtnis von 100000 M. zu teil geworden, das der Testator, der in Abbazia in diesem Jahre verstorbene Dr. med. *Oskar Deubel*, zur Erwerbung von Skulpturen für die Kgl. Museen bestimmt hat. Der Verewigte, der die Sammlung schon früher durch dankenswerte Zuwendungen bereichert hat, ordnete testamentarisch an, dass die Summe zur Erwerbung eines oder mehrerer Kunstwerke und zwar von Skulpturen ägyptischer, assyrischer, griechischer, etrus-

kischer oder römischer Herkunft verwandt werden soll. Der Kaiser hat die Genehmigung zur Annahme des Legats erteilt.

Zürich. — Die *Galerie moderner Meister* des Generalkonsuls *Henneberg* soll im Laufe des nächsten Jahres dem Publikum allgemein zugänglich gemacht werden.

⊙ *Die Ausstellungskommission für die nächstjährige grosse Kunstausstellung in Berlin* hat sich konstituirt. Zum ersten Vorsitzenden wurde der Maler Prof. *O. Brausewetter*, zum zweiten Vorsitzenden der Maler Prof. *M. Koner*, zu Säckelmeistern der Bildhauer Prof. *F. Hartzer* und der Architekt *H. Grisebach*, zu Schriftführern der Architekt Prof. *Karl Hoffacker* und der Maler *Willi Döring* gewählt.

VERMISCHTES.

*** *Arthur Fitger* hat sich, wie die „Weser Ztg.“ meldet, erboten, die beiden Wände der mittleren Kapelle des südlichen Nebenschiffes der Domkirche in Bremen mit Gemälden auszustatten. Sie sind als aufzuhängende, eingerahmte Ölgemälde im lichten Masse von 2,40 m × 4,40 m gedacht. Als Gegenstände sind die Anbetung der Könige und die Grablegung Christi gewählt. Bei dem letzteren Bilde hat der Künstler seine Arbeit bereits begonnen, und er hofft, es noch bis zum nächsten Charfreitag zu vollenden.

T. — *Werner Begas* hat auf Anregung der Nürnberger Münzenprägungs-Anstalt L. Chr. Lauer eine *Medaille* seines Vaters modellirt. Auf der Vorderseite trägt sie das Porträt Reinhold Begas mit der Namensaufschrift und der Zahl 1897, auf der Rückseite eine weibliche Idealfigur mit Pinsel und Palette, daneben den Zeus von Otricoli auf einem Säulenkapitäl. Die erklärende Umschrift lautet hier: Sculptura — Architectura — Pictura.

Stuttgart. — Die hiesige Kunstgenossenschaft hat anlässlich der Neubesetzung der Stelle eines Konservators der Kgl. Gemäldesammlung an den Minister des Unterrichts eine Eingabe gerichtet, des Inhalts, es möge die genannte Sammlung, speciell deren Abteilung alter Meister, die schon seit Jahren einer gründlichen wissenschaftlichen Bearbeitung sehr bedürftig war, einer vollständigen Neugestaltung unterzogen werden.

⊙ *Im deutschen Reichshaushaltsetat für 1898* werden für Kunstzwecke nur sehr bescheidene Summen gefordert. Bemerkenswert ist eigentlich nur eine Forderung von 100000 M. zur weiteren *Ausschmückung des Reichstagsgebäudes mit Bildwerken und Malereien*, die jedoch nur die erste Rate einer Gesamtsumme von einer Million Mark bedeutet, die auf zehn Jahre verteilt werden soll. Nicht inbegriffen in diese Summe sind die Kosten für die Ausmalung der grossen Halle, die zur Zeit noch nicht berechnet werden können. Vorher sind für dekorative Zwecke 912000 M. verbraucht worden.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Auktion von Kupferstichen. Sotheby verauktionirte am 26. November eine Sammlung von Kupferstichen. Die bemerkenswertesten waren folgende: „Blouzeland“ nach Bunbury, von W. Dickinson, in Farben, mit vollem Rand, 250 M. (Vokins). „The Market Girl“, nach demselben, von Shepherd, bunt, 200 M. (Colnaghi). Die Gräfin von Cawdor, nach Bridge, von Schiavonetti, in ganzer Figur, vor der Schrift, 150 M. (Leggat). Mrs. Wilbraham, nach D. Gardner, von T. Watson, vor der Schrift, kolorirt, 800 M. (Glen). Holbeins Porträts, von Bartolozzi, mit begleitendem Text, farbig, 340 M. (Pierpont). Ein vollständiger Satz von „Bygone Beauties“, im ganzen zehn Kupferstiche, vor der Schrift, von Wilkin, 1420 M. (Glen). Lady Dover und ihr Sohn, Kniestück, nach Lawrence, von Cousins gestochen, vor der Schrift, 500 M. (Leggat). Lady Elisabeth Foster, nach Reynolds, von Bartolozzi, Probeblatt, in braun, 400 M. (Glen). Mrs. Gwatkin, nach demselben, und von demselben Meister, 380 M. (Colnaghi). Mrs. Stanhope, nach Reynolds, von J. R. Smith, Kniestück, in landschaftlicher Scenerie mit Mondschein, Mezzotint, zweiter Plattenzustand, 430 M. (Leggat). Lady Hamilton, nach Romney, von P. Cheeseman, kolorirt, mit breitem Rand, 1400 M. (Hobson). Ein kolorirtes Blatt nach Hoppner „Die Töchter von Sir Thomas Frankland“ wurde mit 6000 M. bezahlt. *v. S.*

London. — Auktion von illuminirten Manuskripten. Am 24. November beendete Sotheby eine Auktion von Manuskripten, die reich mit Miniaturen und gemalten Initialen illuminirt waren. Die hervorragendsten Werke waren nachstehende: Biblia Sacra Latina, aus dem 14. Jahrhundert, anglo-normännische Handschrift, mit vielen prachtvollen gemalten Initialen, 620 M. (Maggs). Liber de Musica, ein englisches Manuskript aus dem 13. Jahrhundert, gleichfalls mit Initialen versehen, 2000 M. (Quaritch). Die vier Evangelien, in armenischer Sprache, Manuskript aus dem 16. Jahrhundert, mit 20 guten Miniaturen im byzantinischen Stil, 800 M. (F. Clarke). Horae beatae Mariae Virginis, ein schönes Manuskript aus dem 15. Jahrhundert, mit sieben Miniaturen, von einem französischen Maler, 1200 M. (Quaritch). Horae in laudem Mariae, Paris, 1556, mit grossen Holzschnitten und Randverzierungen von G. Tory, 720 M. (Stevens). Horae, ein Manuskript für Ludwig XI. von Frankreich angefertigt, mit sieben vollendeten Miniaturen, 2080 M. (Pickering). Horae, Manuskript für den Herzog von Bedford hergestellt, mit zwölf Miniaturen in prachtvollen Farben, 2000 M. (Robson). Fontenelle „Oeuvres Diverses“, ein stattlicher Folioband mit Illustrationen von Picart, und von Derome gebunden, 2000 M. (Pearson). „Recueill des Histoires de Troye“, Manuskript aus dem 15. Jahrhundert, enthaltend 17 ausgezeichnete Miniaturen, 6900 M. (Quaritch). *v. S.*

Paris, 6. Dezember. Im Hotel Drouot wurde heute der künstlerische Nachlass des 1894 verstorbenen Malers *Norbert Goeneutte* versteigert. Das Resultat ist weit hinter den Erwartungen zurückgeblieben. Die 82 Nummern haben nicht einmal 4000 Franken eingebracht. Das treffliche Bild „Vor der Freske des Botticelli“ erzielte nur 310, die „Bonnen bei Duval“ sogar nur 200 Franken. Zeichnungen, die, wie Arsène Alexandre sagt, „zu den schärfsten und wahrsten unserer Zeit gehören und eines Tages in die auserlesensten Sammlungen gelangen werden“, gingen für 20, 30, ja selbst 6, 10, 12 Franken weg. G.

Eingänge für das Kunstgeschichtliche Institut zu Florenz. Stiftungen: Ungenannt 100 M. — Dr. C. Hofstede de Groot, Direktor am Rijksmuseum, Amsterdam 10 M. (jährlich). — Generalkonsul Petersen, Christiania 500 M. *Beiträge als Mitglieder des Vereins* zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Instituts pro 1897: Geh. Hofrat Prof. Dr. K. Woermann, Dresden 1896 und 1897 zusammen 60 M. — Dr. jur. P. Heimann, Breslau 20 M. — Frau Ed. Beit, Frankfurt a./M. 20 M. — stud. hist. art. Hauptmann a. D. Rudolf Oppenheim, Rudolstadt in Thür. 20 M. — Ausserdem liegen zwei weitere Beitrittserklärungen neu vor.

Berlin-Grunewald, 29. November 1897.

Der Kassierer. M. G. Zimmermann.



Einladung zur Beschickung der Kunstausstellungen der vereinigten Süddeutschen Kunstvereine.

Die vereinigten Kunstvereine des süddeutschen Turnus: **Augsburg, Bamberg, Bayreuth, Fürth, Heilbronn, Hof, Nürnberg, Regensburg, Stuttgart, Ulm, Würzburg** veranstalten auch im Jahre 1897/98 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, zu deren recht zahlreicher Beschickung die verehrlichen Künstler hiermit freundlichst eingeladen werden. **(Jahresumsatz über M. 100000.)** Die Bedingungen und Anmeldeformulare sind von dem mit der Hauptgeschäftsführung betrauten Württemb. Kunstverein in Stuttgart zu beziehen. Alle für den Turnus bestimmten Kunstwerke sind nach vorausgegangener Anmeldung **mittelst Formular ausschliesslich** an den **Württemb. Kunstverein** in **Stuttgart** einzusenden, woselbst eine Jury über die Aufnahme der Werke entscheidet. [1258]

Im Namen der verbundenen Vereine:

Der Württemb. Kunstverein in Stuttgart.

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1. [1219] **Josef Th. Schall.**

Zu dem achten Jahrgang der Neuen Folge der **„Zeitschrift für bildende Kunst“** und des **„Kunstgewerbeblattes“** hat die unterzeichnete Verlagshandlung höchst geschmackvolle

Einbanddecken

anfertigen lassen.

Preis: Decke zur **„Zeitschrift“ mit** Kunstchronik / Decke z. **„Kunstgewerbeblatt“ ohne** Kunstchronik — jede Decke **M. 1.50.**

Einbanddecken zu den Jahrgängen I—VI der Neuen Folge der „Zeitschrift für bild. Kunst“ und des „Kunstgewerbeblattes“ kosten je **M. 1.25.**

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes und direkt von der Verlagshandlung

Seemann & Co. in Leipzig.

Zwei grosse Prachtgemälde

1) Ölgemälde von Vaczlaw Brozik: **„Ein Fest bei P. P. Rubens“** mit 44 Porträtfiguren. Lichtgrösse: 3 m 76 cm hoch, 4 m 17 cm breit.

2) Ölgemälde von Prof. Peter Janssen: **„Die Kindheit des Bacchus“**: Lichtgrösse 3 m 80 cm hoch, 5 m 68½ cm breit, sind direkt aus Privatbesitz wegen Mangel an Raum sehr preiswert zu verkaufen. — Offerten erbeten an **Rudolf Mosse, Berlin SW.** unter **I. L. 8865.**

Verlag von **Seemann & Co. in Leipzig.**

Soeben erschien und ist durch alle Buchhandlungen, sowie durch die Verlagshandlung zu beziehen:

Register

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Neue Folge. Band I—VI.

Preis M. 6.—.

Verlag von **Seemann & Co.** in **Leipzig.**

Soeben erschienen:

Wilhelm Bode

Original-Lithographie

von

Jan Veth.

Preis 2 Mark.

Prächtiges Geschenk: Album moderner Radirungen.

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis 25 Mark.

Ein vollständiges Verzeichnis der in unserem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlag von SEEMANN & Co. in Leipzig.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 9. 23. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. -- Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS KAISER WILHELMS-MUSEUM IN CREFELD.

Nach dem Tode Kaiser Wilhelms I. beschloss die Stadt Crefeld das Andenken an den Kaiser durch einen monumentalen Museumsbau zu ehren, in dessen vornehmstem Raume — in dem zu einer Art Ruhmeshalle erweiterten Treppenhaus — ein Standbild des Kaisers aufgestellt werden wird.

Am 6. November 1897 ist dieses neue Museum eröffnet worden. Es ist ein stattlicher, zweigeschossiger Bau im italienischen Renaissancestil. Die Bausumme von 400 000 M. wurde durch freiwillige Beiträge der Bürgerschaft aufgebracht, den Platz schenkte die Stadt, die zugleich für die erste Einrichtung 20 000 M. bewilligt hat. Das Gebäude macht durchaus einen würdigen Eindruck; noch fehlt die Bekrönung und mannigfacher Reliefschmuck. Auch das drei Meter hohe Standbild Kaiser Wilhelms von Eberlein fehlt noch dem Treppenhause, das die Mitte des Gebäudes ausfüllt. Die Sammlungsräume schliessen sich rechts und links umgangartig an die weite Ruhmeshalle an; sie sind in den Abmessungen und in der Beleuchtung mit Rücksicht auf die Bedürfnisse einer Kunstsammlung angelegt: also nicht zu grosse und nicht zu hohe Räume, die eine intime Aufstellung der Kunstwerke und eine von der Architektur nicht erdrückte Ausstattung leicht ermöglichen.

Die Sammlungen selbst, um deren Bildung der Vorsitzende des Museumsvereins, C. W. Crous, sich grosse Verdienste erworben hat, sind ja noch nicht bedeutend. Aber was ein seiner Aufgabe gewachsener Museumsdirektor mit freilich noch beschränkten Mitteln leisten kann, das hat Dr. Deneken, der vorher als Direktorialassistent am Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe thätig war, in einer Weise bewiesen, die zu den besten Hoffnungen für die junge rheinische Kunstanstalt berechtigt. Durch die Veranstaltung einer herzhaft modernen Kunstausstellung, welche neueste Werke der Malerei, der Plastik und des Kunsthandwerks vorführt, dann durch eine geschmackvolle Aufstellung der kunstgewerblichen Sammlung vergangener Zeit, ist das Gebäude in allen seinen Räumen erfüllt von einem wohlthuenden Geiste künstlerischer Stimmung.

Im Erdgeschoss finden wir römische Altertümer, meist Funde aus der Crefelder Umgebung, dann niederrheinische Möbel und keramische Produkte, endlich in technologisch geordneten Gruppen Arbeiten aus Eisen und Holz. Der helle Raum zwischen den Pfeilern, die das Treppenhaus stützen, ist geschickt für die Aufstellung von Gipsabgüssen benutzt. Dient diese Abteilung vorwiegend dem wissenschaftlichen Studium und dem handwerklichen Vorbilderbedürfnis, so zeigt das, was im Hauptgeschoss vereinigt wurde, eine noch kleine, aber hübsch aufgestellte kunstgewerbliche Schausammlung, die danach strebt, die Gegenstände in kultur- und stilgeschichtlichen Zusammenhang zu bringen. Dass dieses zeitgemässe Bemühen nicht zum „Geschnas" wird — wie die Wiener das Spiel der Künstler mit malerisch zusammengestimmten Altertümern nennen —, dafür bürgt der unter Justus Brinckmann entwickelte Sinn für historischen Takt und museale Zweckmässigkeit. Die malerische Ausstattung sog. historischer Zimmer, bei denen die unechte Zuthat überwiegt, gehört auf die Bühne, nicht an eine Stätte, die die Ehrfurcht vor unserer Väter Kunst nähren und das stilistische Gewissen kräftigen soll. Wie dürftig auch die Bestände an wirklich guten und deshalb in ihrer künstlerischen

Qualität mustergültigen Werken zur Zeit noch sind, so zeigt doch die Art und Weise, wie diese wenigen Dinge zusammengeordnet sind, dass die Leitung des Museums mit lebendigem Gefühl für künstlerische Qualität bei ihren Vermehrungen wird auszuwählen wissen.

Den Kern der kunstgewerblichen Sammlung bildet die von Herrn Albert Oetker gestiftete Sammlung des Konservators Kramer in Kempen, die für 55000 M. im August dieses Jahres erworben worden ist. Sie enthält gute niederrheinische Möbel, wie den schönen Wachtendonker Schrank mit Eisenbeschlag, eine Anzahl hervorragender Schnitzarbeiten von 1450 bis 1530, ein paar Rüstungen, gemalte Scheiben, Steinzeug und Gläser. Teils im gotischen, teils im niederdeutschen Renaissanceraum sind diese Gegenstände aufgestellt. Eine Gruppe für sich bilden wieder die Gegenstände des 18. Jahrhunderts. Unter dem wenigen Porzellan sind doch einige gute und seltene Stücke. Am dürftigsten ist das Empirezimmer bestellt; eine Marmorbüste Napoleons I. beherrscht es fast allein. Behaglich anzuschauen ist ein kleines modernes englisches Zimmer, und als sollte die Weite des Horizontes angedeutet werden, innerhalb dessen die Crefelder Sammlung sich entwickeln soll, auch Japan und China fehlen nicht durch einige sehenswerte Stücke.

Im Obergeschoss breitet sich in allen Sälen eine Kunstausstellung aus, die mit Entschiedenheit neben den Werken bewährter älterer Künstler mit den neuesten in- und ausländischen Kunstströmungen bekannt macht. Sie ist so modern, diese Ausstellung mit ihren Worpswedern, Corinth, Eckmann, Leistikow, Liebermann, Henri Martin, Meunier, Segantini, Willumsen, dass man die „Provinz“ gar nicht mehr merkt. Noch gesteigert wird dieser frische moderne Zug in der keramischen Abteilung, wo wir die Werkstätten neuer Formen und Glasuren — Alexandre Bigot; Dalpayrat, Lesbros & Cie.; Bing & Groendahl; Dammouse; Delaherche; De Morgan, William & Co.; A. W. Finch; Willumsen —, kurz fast alle, die sich auf dem Gebiete hervorgethan haben, meist mit ganz ausgezeichneten Arbeiten vertreten finden. Auch Ernst Moritz Geygers Spiegel ist da, dann Gallé und Tiffany.

Gewiss ist es verdienstlich, gerade diese meisterhaften modernen Arbeiten künstlerischen Handwerks nachdrücklich vorzuführen, und sie hinzustellen als Gradmesser förmlich des heimischen Geschmacks. In einer Zeit, die mit Recht sich abwendet von der sklavischen Nachahmung alter Formen, muss das beste Neue dieselbe stilbildende Kraft erweisen wie das gute Alte. Und wenn es gelingt, die künstlerische Bedürftigkeit des Publikums zu steigern, seinen Sinn für den Wert künstlerischer Qualität und vollendeter technischer Arbeit zu beleben und so zu verwöhnen, dass es selbst anspruchsvoller wird in allen Dingen künstlerischer Veredelung, dann wird es auch der Käufer all der Herrlichkeiten werden, die ihm von Tag zu Tag mehr vor die Augen treten. Dann wieder wird wirklich gute Handwerkerarbeit geschätzt und bezahlt werden. Die Erziehung des Publikums zum Konsumenten guter moderner Kunst — das ist der Sinn von Veranstaltungen wie die Crefelder Ausstellung.

Dass auch das Museum selbst die Gelegenheit zur Erwerbung moderner Arbeiten wie der Keramiken wahrnimmt, ist natürlich, — und erfreulich, wenn es gelingt, aus der Fülle des modisch Interessanten das künstlerisch Starke zu wählen. Die etatmässigen Mittel des Crefelder Museums sind freilich noch sehr geringe, wie die der meisten provinzialen Sammlungen. Aber bei dem regen Interesse, das die Bürgerschaft und die Behörden der jungen Anstalt entgegenbringen, ist es zu hoffen, dass das Museum die Unterstützung finden wird, die es allein dem hohen Ziel, das es sich gestellt hat, nähern kann. *GRAUL.*

BÜCHERSCHAU.

R. G. Die *Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* hat von jeher in ihren Publikationen sich bestrebt, die Kunst der Illustration in aller Vollendung zu pflegen. Besonders die Veröffentlichungen, die sie ihren Mitgliedern alljährlich als besondere Prämie darzubieten pflegt, wie die von Hans Schwaiger illustrirten Phantasien im Bremer Ratskeller und das von Heinrich Lefler illustrirte Andersensche Märchen von der Prinzessin und dem Schweinehirt, sind wirkliche Bereicherungen unserer künstlerischen Buchausstattung. Die Gabe dieses Jahres bilden die Rolandsknappen von Musäus. *Heinrich Lefler* und der Architekt *Josef Urban* haben sich zusammengethan, um in einer mit Geschmack altertümelnd modernen Weise das Märchen zu illustriren. Das Werk erscheint in grossem Quartformat, und seine 36 Seiten sind mit viel Witz und Geschmack in einer Manier mit Zeichnungen verbrämt, die dem orientalischen Charakter des Märchens wohl entspricht. Dass in der ganzen Ausstattung ein vornehmer Sinn waltet und der Druck über jedes Lob erhaben ist, bedarf bei einer Publikation der Wiener Gesellschaft keiner besonderen Versicherung.

T. *Berlin.* — Das letzte Heft des Jahrbuches der Kgl. preussischen Kunstsammlungen, die Zeit vom 1. April bis 30. Juni 1897 behandelnd, nennt als Neuerwerbungen und Geschenke für die Abteilungen der Gemäldegalerie und Bildwerke aus der christlichen Epoche eine Reihe hervorragender Kunstwerke, die teilweise allerdings schon längere Zeit dem Publikum zur Schau gestellt worden sind, aber erst im Laufe der obengenannten Zeit definitiv in den Besitz der Kgl. Museen übergingen. Ausser dem Porträt Hans Holbeins aus dem Nachlasse Millais, dessen wir bereits früher Erwähnung gethan haben, erwarb die Gemäldegalerie das Profilbildnis eines jungen Mädchens aus der Galerie des Lord Ashburnham. Das Bild galt, wie das ganz ähnliche Porträt in der Sammlung Poldi-Pezzoli in Mailand, als ein Werk des Piero della Francesca. Neuerdings wird es aber dem Domenico Veneziano zugeschrieben. Das genannte Heft des Jahrbuches enthält einen längeren Artikel Bodes, der die hochbedeutende Neuerwerbung eingehend würdigt, sowie eine Reproduktion des Bildes in Farbenholzschnitt von

Albert Krüger, dem hier, in einer neuen Technik sich zum erstenmale versuchend, ein grosser Wurf gelungen ist. Sein Blatt giebt durchweg, besonders in den Gewandteilen, das Original in staunenswerter Treue wieder und ist dabei von einer Frische der Auffassung, die ihresgleichen sucht. Die Beilage des Jahrbuches ist übrigens die starke Verkleinerung eines Farbenholzschnittes Krügers, der im Verlage der Groteschen Verlagshandlung erschienen ist und auch als Einzelblatt abgegeben wird. Vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein sind der Galerie ein bisher ganz unbekanntes Porträt eines alten Mannes, ein frühes Werk Memlings, sowie der Kopf eines Juden, eine meisterhafte Studie Rembrandts, überwiesen worden. Die Abteilung der Bildwerke der christlichen Epoche erhielt als Geschenk das Modell einer männlichen Figur, wohl Paris, in Bleiguss, das Antonio del Pollajuolo zugeschrieben wird, sowie vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein die Bronze-Statuetten einer rätselhaften männlichen Figur, wahrscheinlich einen Gladiator darstellend, von Bertoldo und eines knieenden Hieronymus paduanischen Ursprungs.

KUNSTBLÄTTER.

Dresden. Das 3. Heft des 2. Jahrganges der *Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens*, das vor etwa einem Monat erschienen ist, enthält diesmal nur vier, nicht wie sonst fünf Blätter: „Feierabend“ von *Carl Bantzer*, „Viehweide“ von *G. Lührig*, eine Porträtstudie von *Karl Mediz*, alle drei in Steindruck ausgeführt, und eine Radirung: „Birken am Meer“ von *Hans Unger*. Unter diesen Blättern steht unstreitig die Radirung Unger's obenan, da sie gleich wertvoll in ihrer technischen Ausführung, als in der poetischen Ausgestaltung des landschaftlichen Motivs erscheint. Der Steinzeichnung Bantzer's lässt sich eine vorzüglich wiedergegebene Feierabendstimmung nachrühmen, dagegen regen sich gegen die Korrektheit der Zeichnung namentlich bei der sitzenden Frau erhebliche Bedenken. In seinem Bildnis eines niederdeutschen Bauern — für einen solchen möchten wir den Dargestellten halten — erweist sich Mediz wiederum als ein vortrefflicher Charakteristiker, der sein Modell mit fast unerbittlicher Genauigkeit wiedergiebt, während G. Lührig in seiner Viehherde mehr aus dem Gedächtnis als nach der Natur gearbeitet zu haben scheint, da die verschiedenen Rinder und Kühe so künstlich angeordnet sind, wie sie sich in Wirklichkeit kaum einmal gruppiren werden. Ausserdem stört uns an diesem Blatt wiederum der schmutzig violette Ton des Papieres, für den Lührig offenbar eine besondere Vorliebe hat, da er ihn bereits bei dem Porträt seiner Frau verwandte. Den Alleinvertrieb der Vierteljahrshefte hat die Hofkunsthandlung von Ernst Arnold (A. Gutbier) in Dresden übernommen, von der man den vollständigen Jahrgang für 36 M. beziehen kann. H. A. LIER.

NEKROLOGE.

v. S. Am 13. Dezember starb in seinem Hause in Maidavale, einem Stadtteil Londons, der englische Maler *T. B. Hardy*. Er malte Marinen in Aquarell.

T. — Am 10. Dezember verstarb in London der berühmte englische Architekt *John Longborough Pearson*, R. A., geboren am 5. Juli 1817 in Brüssel.

T. — Der italienische Maler *Sebastiano de Albertis* ist im Alter von fast 70 Jahren in Mailand gestorben. Er war hauptsächlich als Schlachtenmaler berühmt, wandte sich aber neuerdings, da das Publikum den Geschmack an derselben verlor, der Genremalerei zu.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Inspektor der Kgl. Gemäldesammlung in Stuttgart* ist an Stelle des in den Ruhestand getretenen Direktors v. Rustige der Konservator der württembergischen Kunstvereine Prof. *Stier* ernannt worden.

*** Prof. Dr. *von Oettingen*, der bisherige kommissarische erste Sekretär der Akademie der Künste in Berlin, ist durch königliche Bestätigung endgültig angestellt worden.

PREISVERTEILUNGEN.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der diesjährige Preis der Adolf Menzel-Stiftung ist dem Maler *Kurt Gitschmann*, einem Atelierschüler des Professors Thumann, zuerkannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Die Lithographieausstellung in Düsseldorf. Die Jahrhundertfeier der Lithographie hat in verschiedenen Städten bereits Ausstellungen von Steindrucken hervorgerufen, die bedeutendste von allen dürfte aber die, am 6. November, dem Geburtstage Senefelders (er wurde bekanntlich am 6. November 1771 in Prag geboren), im hiesigen Kunstgewerbemuseum eröffnete *Ausstellung von Künstlerlithographien und Plakaten aller Nationen* sein. Die Firma Bismeyer & Kraus und der Centralgewerbeverein teilen sich in das Verdienst dieses Unternehmens, das des Arrangements gehört den Herren Professoren Oeder, Roeber, Schill und Maler Frenz, die das reiche Material in übersichtlicher und vornehmer Weise zur Anschauung gebracht haben. Besonders Professor Fritz Roeber hat als Mitglied des Centralgewerbevereins sich um das Zustandekommen dieser höchst interessanten und eigenartigen Ausstellung überaus verdient gemacht. Die Lithographie hat als künstlerische Technik trotz ihrer Jugend eine recht wechselvolle Geschichte. Um die Wende des Jahrhunderts, in den kritischsten Tagen, die Europa seit Jahrhunderten erlebt hatte, emporgeblüht, hatte sie sehr bald eine grosse Verbreitung gefunden, war bei den zeichnenden Künstlern schnell beliebt geworden und hatte eine achtenswerte Höhe der Technik erlangt, als sie plötzlich durch die Erfindung der Photographie und der, mit ihr verbundenen, reproduktiven Verfahren zurückgedrängt wurde, und bei den Künstlern in Misskredit kam. In Deutschland haben *Hans Thoma* und *W. Steinhausen*, die ganz in handwerksmässigen Betrieb übergegangene Technik wieder zu neuem künstlerischen Leben erweckt. In Frankreich scheint es das Kunstplakat, dieses merkwürdige und für unsere Zeit so eminent charakteristische Erzeugnis des Ineinandergreifens von krassestem Realismus — Reklame — und dem idealsten, menschlichen Streben — der Kunst — gewesen zu sein, die die Kunstlithographie wiedererweckt hat und bei der technischen Gewandtheit und Agilität der gallischen Rasse („novarum rerum cupidi“) schnell zu einer ausserordentlichen Höhe sich hat entwickeln lassen. — Unsere Ausstellung zerfällt in drei Teile, in einen historischen und einen modernen, sowie eine Plakatabteilung.

Die historische Abteilung ist interessant, aber weder erschöpfend, (es sind circa 350 Blätter) noch sonderlich übersichtlich. Es lag aber weder das eine noch das andere zu erreichen in der Absicht der Veranstaltung, und so wird man den Mangel einer übersichtlicheren Aufstellung bedauern können, ohne einen Vorwurf daraus zu machen.

Immerhin sind denkwürdige und interessante Namen vertreten, gute und bemerkenswerte Blätter in reicher Zahl vorhanden. Von Inkunabeln ist zunächst das an dieser Stelle nur als Kuriosität zu betrachtende Werk *Senefelders*, die Noten zu „Sechs Variationen von C. M. v. Weber (1800)", zu erwähnen, dann eine Reihe von Zeichnungen Senefelders. *C. F. Hampes* „Amor" und „Waldlandschaft" führen uns schon in das Jahr 1806, sind aber noch schüchtern genug und auch die Landschaften von *Wagenbauer* von 1807 bewegen sich in demselben Fahrwasser. Aber schon 1818 zeichnete *G. Engelmann* ein Blatt, wie die „Expedition bei der Sphynx" nach *Granger*, das bereits ganz bewusst die Kreidemanier ausspricht. Von den Franzosen fallen die berühmten Blätter von *Delacroix* zu Goethes Faust auf, die schon das Streben nach malerischer, bildmässiger Wirkung zeigen, das von nun an massgebend bleibt, wenn es nicht, namentlich im Porträt, einer bewussten Eleganz Platz macht, wie in den berühmten Blättern nach *Winterhalterschen* Bildnissen von *G. Feckert, L. Noël* oder nach *de Dreux* von *Sonntag*. *Adolph Menzel* bietet für sich allein eine Geschichte der Lithographie; von dem Blatte „Der grosse Kurfürst bei Fehrbellin (1835) "an ist er fast bis auf unsere Tage als Steinzeichner thätig gewesen und hat alle Feinheiten der Mache, die heute wieder neuentdeckt werden müssen, schon ausgenutzt, wie in dem berühmten „Jesus im Tempel (1852)". Von den älteren Deutschen muss noch *Strixner* genannt werden, der allerdings sich auf die Reproduktion beschränkte, hier aber Hervorragendes leistete; als Muster seiner Mache ist der „Christus" nach Memling (1828) charakteristisch. Von späteren sei noch *Kriehuber* genannt. —

Weit wertvoller als die historische Abteilung, die wie gesagt unter dem Mangel einer historischen Aufstellung und der Datirungen leidet, ist aber die moderne Abteilung, welche die Malerlithographie der letzten Jahre in einer bisher noch nicht gesehenen Vollständigkeit vorführt. Auch die Anordnung ist hier eine übersichtliche, nach Ländern bezw. in Deutschland nach Kunststädten eingeteilt und zwangslos nach künstlerischen Gesichtspunkten aufgestellt. Da ist zunächst Berlin, das abgesehen von Menzel fast nur Bildnisse bringt. Vor allem *H. Fechner* die verschiedener berühmter Zeitgenossen „Raabe, Virchow, Sudermann, G. Hauptmann", e tutti quanti in glücklicher Auffassung und einer einfachen, gelegentlich ganz bildmässigen Manier. Sehr hübsch ist das „Damenporträt" in zwei Tönen (Nr. 331). *Ismaël Gentz* bringt ebenfalls meist Bildnisse in solider Durchführung ohne malerische Prätensionen, und nur *Liebermann* hat ausser einem Porträt drei Skizzen gesandt. Gut gezeichnet und keine üble Satire auf eine neue Mode ist *C. Kappsteins* „Manicure et pédicure (Affen)". Sehr frisch und vielseitig ist die Karlsruher Abteilung. Der überaus lebendige und gesunde Geist, der fast alle Arbeiten dieser Kunststadt auszeichnet, macht sich auch hier angenehm bemerkbar. Es hiesse den Katalog abschreiben, wollte man alle die Künstler und ihre Blätter nennen. Es genügt zu sagen, dass nichts Minderwertiges von dort gekommen ist, und das meiste ist originell und erhebt sich über das Mittelmass. Genannt seien etwa *F. Hein's* zum Teil farbige Blätter und der hellgestimmte, an Böcklin erinnernde bildmässige „Frühling" von *H. Heyne. Kampmann, Langhein, Naumann-Jena* und *Hans von Volkmann* brachten gut gezeichnete und stimmungsvolle Landschaften, letzterer auch eines seiner humorvollen Blätter, das in wenigen Tönen recht lustig aussieht. Dresden, das sich in den letzten Jahren lebhaft an den modernen Errungenschaften beteiligt hat, weist ebenfalls eine ganze Reihe tüchtiger Malerradirer auf, so vor allen *G. Lührig*, der mit einer ganzen Reihe von Arbeiten vertreten ist, die von seinem vielseitigen Talent Zeugnis ablegen. Breit und selbst mächtig in der Wirkung sind einige seiner Bildnisse, so „Der Schulmeister Stübler", „Bildnis von Frau Lührig" etc. Etwas gewaltsam ist das „Gedenkblatt für den Bildhauer Diez". Interessant sind die Tierstudien von *R. Müller* und eigenartig wirkungsvoll die Landschaften von *E. Pelikan; H. Ungers* Köpfe einer Italienerin verdienen Erwähnung und ebenso *C. W. Wittings* Bildnisstudien. In Düsseldorf, das in der ersten Periode der Künstlerlithographie bis in die fünfziger Jahre überaus eifrig die Lithographie pflegte und in der historischen Abteilung deshalb eine bedeutsame Stellung einnimmt, wird heute leider recht wenig auf Stein gezeichnet. Der erste, der hier schon vor einigen Jahren die Steinzeichnung wieder zu selbständigen Originalarbeiten aufnahm, war *Alexander Frenz*, der denn auch mit zahlreichen, interessanten Arbeiten vertreten ist. Es sind meist phantastische Motive, die er in klarer, einfacher Contourzeichnung, gelegentlich mit kräftig angegebenen Schwärzen auf geschickt getönten (meist allerdings mit der Hand kolorirten) Gründen hinsetzt. Von früher her bekannt sind „Der Apfel des Paris", „Ecce homo", „Cantate"; neu „Nach dem Sündenfall" und „Der Verbrecher im Jenseits". Auch seine kleineren Blätter sind überaus anmutig gezeichnet und interessant behandelt. *C. Becker*, der begabte Marinemaler, sandte nur ein farbiges und wirkungsvolles Blatt, während Professor *Arthur Kampf* eine ganze Reihe von kräftig gezeichneten, zum Teil dem Leben entnommenen, zum Teil phantastischen Motiven ausgestellt hat. Sein Bruder *Eugen Kampf* und *O. Jernberg* haben einige Landschaften gezeichnet und *E. Mattschass* eine bildmässige Scene im Kostüm des alten Fritz. Die Ausstellungskataloge der freien Vereinigung sind leider unter Glas gebracht; sie enthalten die ersten Steinzeichnungen, die schon vor fünf Jahren hier in Düsseldorf gemacht worden sind, und bilden so recht interessante Sammelbände. Die Titel sind von *A. Frenz* gezeichnet. In Frankfurt am Main ist es, wie gesagt, bekanntlich *H. Thoma*, der vor einigen Jahren zuerst anfing, systematisch und in grösserem Massstab die Originallithographie wieder in den Bereich künstlerischer Behandlung zu ziehen. Es ist über ihn schon so viel geschrieben worden, dass es genügt zu bemerken, dass er mit etwa 45 Blättern ziemlich vollständig nach dieser Seite seines Werkes hin vertreten ist. *W. Steinhausen* hatte schon in den siebziger Jahren zu lithographiren begonnen, aber da damals seine Bestrebungen unverstanden geblieben waren, erst jetzt wieder von neuem begonnen. Vier Blätter von seiner Hand datiren aus den letzten Jahren. In München ist es besonders *Greiner*, der durch seine hauptsächlich zeichnerisch wertvollen, wenn auch gelegentlich etwas harten und in der Bewegung seiner Figuren zu sehr vom Modell abhängigen Steinzeichnungen hervorragt. Neben ihm ist bemerkenswert *F. Burger* und *H. v. Heider. Storm van Gravesande* sendet aus Wiesbaden eine Reihe etwas flüchtig und breit gezeichneter Arbeiten. England, das in der graphischen Kunst immer eine eigenartige Rolle gespielt hat, scheint sich mit der Lithographie noch nicht so recht befreundet zu haben. *W. Cranes* „Bacchantin" ist in einer contourirten Federzeichnung ausgeführt, die mehr von einem Holzschnitt hat als von einer Steinzeichnung. Malerischer arbeiten *C. H. Shannon* und der geistreiche Radirer *Whistler*.

Von grösstem Interesse ist die französische Abteilung, die in ihren nahezu zweieinhalbhundert Stücken wohl zum ersten Mal einen ziemlich erschöpfenden Überblick über die moderne Lithographie in Frankreich giebt. Neben

vielem Excentrischen, zum Teil auch recht Verrückten, ohne das es nun einmal bei unsern lieben Nachbarn nicht abgeht, finden sich hier die interessantesten und wertvollsten Versuche, namentlich der farbigen Kunststeinzeichnung, und es sind besonders die Arbeiten des begabten *A. Lunois*, die in dieser Richtung ganz Hervorragendes aufweisen. Er versteht es, mit verhältnismässig wenig Platten, er scheint selten über sechs oder sieben hinauszugehen, die farbigsten und dabei stets koloristisch fein abgewogene Effekte zu erzielen, und niemals stören bei ihm, wie bei so manchen anderen, die ihm nacheifern, Schwächen in der Zeichnung. Deshalb sind auch seine farblosen (schwarz-weissen) Arbeiten von so grossem Reiz, besonders wo er eine leichte Tuschmanier anwendet und in seinen Drucken die zartesten Halbtöne erzielt. Als geradezu mustergültig mag nur die „Burnus-Weberei" genannt sein. *Fantin-Latour* ist älter; seine romantischen Motive sowohl, (er ist einer der ältesten französischen Wagnerianer) als auch seine Technik weisen ihn noch in die erste Zeit der Originallithographie, und er hat auch in seinen späteren Blättern weder Auffassung noch Technik geändert. *Besnard, Rochegrosse* enttäuschen in ihren Lithographien, *F. Rops* scheint mit seiner „Medaille von Waterloo" die Sache nicht recht ernst zu nehmen, während *H. Lautrec* in der Art des Lunois geistreiche, zum Teil etwas karikaturenhafte Zeichnungen ausgestellt hat.

Bei der Rolle, die das Plakat in der Geschichte der Lithographie sowohl, als in der modernen Kunst überhaupt spielt, war es ein glücklicher Gedanke, eine Sammlung dieser zum Teil umfangreichen Reklamezettel mit der Ausstellung zu verbinden. So manche Erscheinungen der neuen Kunstlithographie lassen sich nur aus der Plakatkunst erklären. Hier stehen entschieden die Franzosen an der Spitze, wenn auch die Amerikaner mit dem ausgebildeten Sinn für Reklame vielleicht am frühesten künstlerische Plakate ausgeführt haben. — Vor allen sind es *Chéret*, der schon um 1866 seine Thätigkeit begann und seitdem über 500 Plakate gezeichnet hat, dann *de Feure, E. Grasset* und der auch in Deutschland als Zeichner bekannte *Steinlen*. Von allen diesen und zahlreichen andern sind charakteristische Blätter vorhanden. Eine Sonderstellung nimmt der in Paris lebende Österreicher *Mucha* ein, dessen Arbeiten sich durch die wahrhaft künstlerische Schönheit der Zeichnung und ein, mit wenig Mitteln hergestelltes, aber überaus vornehmes Kolorit auszeichnen. Sein Plakat zur „Cameliendame" ist von einer so entzückenden Farbenwirkung, dass es wie ein Bild aussieht, und seine vier Jahreszeiten sind ebenfalls durchaus selbständige Kunstwerke. — Neben den französischen Plakaten sind es besonders die englischen, die sich durch den eigentümlichen Stil auszeichnen, der unter dem Einfluss der Präraphaeliten durch die ganze moderne englische Kunst, einschliesslich des Kunstgewerbes geht, und auch die Amerikaner nicht unberührt gelassen hat. Roher, aber nicht ohne zweckmässige Wirkung sind die nordischen Plakate, während in Deutschland leider noch immer die handwerksmässige Lithographie ihren Einfluss behauptet. Man hat bei uns noch immer nicht den Mut, mit einfachen, grossen Flächen zu arbeiten und sucht in einer unkünstlerischen, flauen und auf die geringste Entfernung wirkungslosen Modellirung Wirkungen, die beim kleinen Bilde berechtigt, beim Plakat aber unnütz und sogar schädlich sind. Eine Wendung zum Besseren ist aber auch bei uns zu bemerken und es zeichnen sich hier die Arbeiten von *Stuck, Gysis* und des Düsseldorfers *Frenz* vorteilhaft aus. Der Gesamteindruck der Ausstellung, die nur in wenigen Stücken näher besprochen werden konnte, ist jedenfalls der einer ebenso interessanten, als hervorragenden Veranstaltung, zu Ehren einer Kunstbethätigung, die vielleicht berufen ist, in unserer vielfach so indifferenten Zeit eine grosse Rolle zu spielen. Dass gerade in Düsseldorf ein solches Unternehmen zu stande kommen konnte, ist ein Zeichen für das lebhafte Interesse, mit dem man hier die gesunden, modernen Errungenschaften zu würdigen und zu unterstützen weiss. *P.*

Winterausstellungen in Budapest. Diesmal hatte man die prunkhaften Säle des neuen Budapester Künstlerhauses für nationale Kunst reservirt. Man wollte dem Publikum ein Bild des momentanen Standes ungarischer Kunst zeigen, ein Vorsatz, dessen Ausführung nicht gelang. Ganz plötzlich entstanden Secessionen, welche, wie überall, auch hier die besten Talente der modernen Generation von den amtlich akademischen Kreisen trennten. Junge Künstler, die einen Teil des Jahres in München, Rom und Paris verleben, wollten sich dem Althergebrachten nicht fügen und machten auf eigene Faust Salons. So schlug sich ein Teil der Künstler schon im Sommer los, diese wollen ihre Werke nächstens vor die Öffentlichkeit bringen. Einige andere, die sich mit den besseren Refüsirten des Salons verbanden, holten aus ihren Ateliers im Nu anderthalbhundert Bilder und Skulpturen zusammen und eröffneten vor einigen Tagen eine nette, duftige, frische Ausstellung in den Räumen des Künstlerklubs Nemzeti Szalón. Diese schneidige, eilig aufgebrachte Sammlung mundet uns weit besser, als jene im offiziellen Salon. Hier pulsirt frisches, junges Blut, man schlug sich von dem Konventionellen glücklich los, gab sich ganz rein künstlerischen Stimmungen, launigen Einfällen, zarten Farbenimpressionen hin. Man hat hier eine Handvoll Waldblumen, mit echtem Naturparfüm, kraftvolle kleine Stimmungsbilder, wie die des *August Mannheimer* und *Franz Olgyay*, dann kapriciöse Farbeneinfälle, wie die Bilder *Szikszay's*, stilisirte Mädchenköpfe, wo der Künstler sichtlich in feinem Spiele der Formenüberschneidungen und in den zart-filigranen Konturen sein Vergnügen sucht, wie *B. Karlovszky*. Viel Kraft und Energie zeigen die sonnengetünchten Landschaften *Johann Vaszary's*, eine eigenartige Individualität spricht aus den 36 Zeichnungen und Gemälden *Joseph Rippl-Rónai's*. Das ist lauter Hauch und Mystik, Köpfe ornamental aufgefasst, Landschaften, welche mit ihren stilisirten Bäumen, Friedhöfen und Dorfmotiven von neuen Stimmungen erzählen. Tiefmelancholisch, wie ein Kalvariengang, wirkt die Kollektion *Edmund Kacziány's*, zumeist kleine Skizzen, welche das tragische Wandeln des Mondlichtes im fahlen Interieur oder die blanke Kälte hochragender Karpatenmassen zeigen. Die Ausstellung wirkt gleich einem Potpourri kleiner, poetischer Lieder, welche anspruchslos und traulich-fein in Waldesduft erklingen. Der offizielle Salon im Künstlerhaus ist bedeutend reicher an Zahl, doch arm an Leben. Eine Unmasse Porträts verrät, dass dies die gesuchteste Ware sei. Auch fehlt es an Genrebildern nicht, doch giebt es da wenig neues, das meiste etwas abgedroschen, an konventionelle Malschulenarbeit erinnernd. Bedeutendes bieten *Leopold Horovitz* und *Karl Lotz* in ihren Porträts; in der Landschaft schreitet die jüngste Generation voran. *Theodor Zemplényi*, einer der fertigsten Techniker, gieb einen grossen sonnigen Garten, sehr kraftvoll und wenig prätentiös, *Szlanyi's* Landschaft im Mondenschein ist feingestimmt und wirkt sehr frisch. *Mednyanszky's* neblige Winterlandschaften sind vielleicht die besten des Salons. *Hugo Poll* verrät ein intimes Trachten nach strenger Zeichnung. *Paul Szinyei-Merse's* Landschaften ziehen uns durch ihre urwüchsig-kraftvolle Farbe an. Wirklich neues bieten zwei junge Leute, beide ihren ausländischen Schulstudien eben entwachsen.

Géza Goldreich's „Traurige Arbeit" ist ein Stück Zola-Roman: ein junger Arbeiter hobelt im fahlen Zwielicht der Werkstatt die Bretter zum Sarge seines kleinen toten Kindes, das ärmlich aufgebahrt in der Ecke der kleinen Kammer von der Mutter beweint daliegt. Das übrige junge Gesinde im dürftigen Kostüm der Armut schaut stumm den fallenden Spänen zu. Tiefer Schmerz sitzt im Antlitz des Arbeiters, doch hat es Eile, schnell fliegen die Späne, man hat keine Zeit zu Trauer. Sorglos, als wäre nichts geschehen, lacht durch die Thüröffnung das blendende Licht der Sonne herein, alles ist hellgrün und in freudiger Lust prangend. Es ist ein technisch noch mangelhaftes Stück, doch zeigt es starke Energie, die Auffassung tiefen künstlerischen Ernst. Man kann von diesem jungen Künstler Bedeutendes erwarten. *Karl Kernstock* ist weniger tief, doch technisch vollendeter. Auch sein Bild ist aus dem Leben des Arbeiters: Fischer schleppen mühselig ihre Netze am Strande her, alles beugt sich und krümmt sich unter der Last, es ist ein Schweisstriefen ohne Rast. Bewegung und Zeichnung sind besondere Qualitäten des Bildes, welches zugleich an Dimension eines der grössten Stücke des Wintersalons ist. Unter den 300 ausgestellten Bildern ist das meiste arg konventionell. Die besten ungarischen Künstler beteiligten sich an dieser Ausstellung überhaupt nicht. Man wartet nun gespannt auf die Eröffnung der zweiten Secessions-Gruppe. Diese bringt etwa 150 Bilder zur Schau. Es ist die Elite der jungen ungarischen Künstler, die sich jährlich in einem kleinen entlegenen Neste, in Nagybánya, zusammenscharen und dort zwischen Landleuten, im Schatten von Gebirgswaldungen, fern vom Treiben des städtischen Lebens ihre Werke schaffen. Wir werden nächstens auch von dieser Ausstellung einiges berichten. CARL LYKA.

Paris, Anf. Dezember. Mit der 15. Ausstellung der *Société internationale de Peinture et Sculpture* bei Georges Petit ist der Reigen der grösseren Winterausstellungen eröffnet worden. Man könnte die Darbietungen dieser Gesellschaft als eine Miniaturausgabe des Marsfeldsalons bezeichnen; wohl fast alle ihre Mitglieder sind Societäre der „Gesellschaft der schönen Künste", und hier wie dort hängt Gutes und Minderwertiges friedlich nebeneinander. *Alexandre* hat zwei seiner bekannten virtuosen Frauenstudien: „Rot und Schwarz" und „Grün" geschickt. *Cottet* neben zwei sehr kräftigen Landschaften aus Hochsavoyen eine höchst ausdrucksvolle Studie zu seinem im vorigen Salon ausgestellten „Alten Pferde", *Walter Gay* u. a. ein sehr liebenswürdiges Interieur, ein junges Mädchen in bäuerischer Tracht mit einer Kanne in der Hand, das im Begriff steht, eine durch das offene Fenster hell beleuchtete Treppe hinaufzusteigen. *Humphrey Johnstons* „Weiblicher Akt" ist kein besonders glückliches Werk des Künstlers. Unter den Landschaften steht *Thaulow* mit drei neuen und einem schon bekannten Werke in erster Linie; sein Kanal aus dem „Armenviertel" in Venedig gehört zu seinen feinsten und stimmungsvollsten Sachen. Hoffentlich wird des Künstlers glückliche Eigenart nicht zur Manier! *Baertson's* Mondscheinlandschaft „Alter Hafen in einer toten Stadt" ist gross geschaut und wuchtig wiedergegeben. Harmonisch und eindrucksvoll sind auch die Pastelle von *Pierre Prins,* schwermütige Herbst- und Abendstimmungen aus St. Cloud und Sucy-en Brie. *Lucien Simon* hat ein sehr charakteristisches und breit gemaltes Herrenporträt geschickt. Unter der geringen Anzahl von Bildhauerwerken — nur 15 Nummern — befindet sich einiges ganz Vorzügliche. Vor allem eine nackte weibliche Statuette in Wachs von dem jungen Künstler *Vernhes* von ergreifendem Ausdruck und vollendeter Schönheit der Linien; ferner zwei Statuetten in Elfenbein mit Silberverzierung „Ophelia" und „Aurora" und eine treffliche Bronzebüste von dem Belgier *Charles Samuel.* — Zu gleicher Zeit haben sich, auch zum 15. Male, die Impressionisten und Symbolisten bei Dosbourg (Galerie Le Barc de Boutteville) Rendezvous gegeben. Hundert Sachen, wenn auch meist von sehr bescheidener Grösse, sind in dem einen kleinen Raum vereinigt; so kommt es, dass viele recht schlecht hängen und manches sich stösst, was eigentlich nicht zusammengehört. *Ten Cate* und *Clary* haben einige ihrer zarten verschleierten Landschaften ausgestellt, *Anguetin* einen kraftvollen männlichen Akt, *Emile Giran* ein paar sehr gut beobachtete Interieurs aus Arles, Toulouse-Lautrec ein paar Zeichnungen, die sich seinen allerbesten würdig an die Seite stellen. *Fernand Piet,* noch vor kurzem wenig beachtet, schreitet rüstig seinen Weg weiter. Seine „belgischen Marktscenen" sind vielleicht die bemerkenswertesten Bilder der Ausstellung. Symbolist ist von den Malern eigentlich nur Madame Jaquemin mit ihren geheimnisvollen, höchst interessanten Frauenköpfen. — Bei Goupil hat der Radirer *Waltner* seine Werke vereinigt. Stets interessant, sind sie oft dem Originale ebenbürtig, manchmal ihm sogar überlegen. Die Wirkung von Dagnan-Bouverets Abendmahl z. B. ist hier intensiver als auf dem allzugrossen Ölbilde; ebenso gewinnt Henners Regina entschieden durch seine Interpretation. Von den übrigen seien Gainsboroughs Blae Boy und Lady Mulgrawe, Bastien-Lepages Sarah Bernhardt, Bretons Strickende Frau genannt. G.

London. — Ausstellungen von Kupferstichen. Die „New-Gallery" hat eine Ausstellung von Kupferstichen, Radirungen, Photogravüren und Photographien eröffnet, die namentlich die altklassische Periode aller Länder und demnächst moderne englische Werke umfasst. Die Übertragungen im letzteren Falle verteilen sich natürlich auch auf die Kupferstecher der verschiedensten Nationalitäten, unter denen die Franzosen besonders bemerkbar sind. — P. & D. Colnaghi in Pall-mall-east haben eine Ausstellung von Werken Dürers, Rembrandts (ein schönes Exemplar des Hundertgulden-Blattes im zweiten Plattenzustand) und Campagnolas veranstaltet. Der schöne Stich „Die musikalische Unterhaltung" hat uns vielleicht eines der für verloren erachteten Meisterwerke von Giorgione dennoch erhalten. — In mehreren anderen grossen Kupferstichhandlungen wurden zur 200jährigen Geburtstagsfeier Hogarths vollständige Sätze seiner Arbeiten ausgestellt. — Im allgemeinen klagen die englischen Händler, dass die Kupferstichsammler, im alten Sinne gedacht, nur noch in Deutschland und Amerika zu finden sind. *v. S.*

*** *Über die Beteiligung der österreichischen Kunst an der Pariser Weltausstellung von 1900* sind am 18. Oktober die Beratungen des Specialkomitees im Unterrichtsministerium in Wien eröffnet worden. Zunächst wurden die leitenden Gesichtspunkte besprochen und allseitig anerkannt, dass das Hauptgewicht auf eine sorgsame Auswahl der Kunstwerke und weniger auf den Umfang der Ausstellung gelegt werden solle. Der Vorstand der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Maler Eugen Felix, richtete an die Regierung einen Appell in der Richtung, dass durch Erteilung grösserer Staatsaufträge die Schaffung von bedeutenden Kunstwerken für die Pariser Ausstellung gefördert werde. Der Vorsitzende teilte hierauf mit, dass der für diese Ausstellung bestimmte Kredit wohl nicht für eine derartige Aktion herangezogen werden könne, wohl aber sei das Unterrichtsministerium schon seit längerem bestrebt gewesen, durch Erteilung von Aufträgen auf Rechnung der staatlichen Kunstkredite den österreichischen Künstlern Ge-

legenheit zu geben, grössere selbständige Kunstwerke zu schaffen. Gegenwärtig sei eine ziemlich grosse Zahl solcher Aufträge in Ausführung begriffen, welche voraussichtlich bis zur Pariser Ausstellung vollendet werden dürften. Die hierfür zugesagten Künstlerhonorare betragen jetzt schon 158000 Gulden. Das Ministerium werde auch in den nächsten Jahren in derselben Weise vorgehen, und es sei zu hoffen, dass die auf diese Art entstandenen Kunstwerke auch der österreichischen Abteilung auf der Pariser Ausstellung zur Zierde gereichen werden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Dresden. · Der *sächsische Kunstverein* hat in seiner letzten Generalversammlung am 30. November auf Antrag des Malers Ritter und einer Anzahl von Genossen den Beschluss gefasst, die Auswahl der ersten fünfzehn Gewinne dem Geschmack der Gewinner zu überlassen, während die übrigen Gewinne in der Reihenfolge, wie sie sich durch das Los ergeben, verteilt werden. Damit ist eine wertvolle Neuerung getroffen, die geeignet erscheint, das Interesse an den Bestrebungen des Vereins zu beleben. Leider wurde jedoch der Vorschlag des Direktoriums, die Ausgabe des Vereinsgeschenkes ein Jahr auszusetzen und die Gelder für die Gewinnung eines wertvolleren Blattes auf zwei Jahre aufzusparen, von der Generalversammlung abgelehnt. Auch für das Jahr 1898 soll wieder eines jener so beliebten Radirungshefte als Prämie dienen, die zwar einer Anzahl von Kupferstechern einen kleinen Verdienst sichern, die aber bisher nur in einzelnen Fällen höheren Anforderungen an künstlerischen Leistungen genügt haben. Immerhin aber liegt in der neu gefassten Bestimmung ein Fortschritt, dass diesmal freie Anmeldungen für das Heft zulässig sein sollen, so dass die Auswahl der Blätter nicht mehr einzig und allein der Direktive des Vorstandes vorbehalten bleibt.

H. A. LIER.

V. — Leipzig. Wie andere archäologische Institute, so hat auch das *archäologische Seminar* der Univerisät *Leipzig* den Geburtstag Winckelmanns nicht ohne eine Feier vorübergehen lassen, zu der eine grössere Reihe von Gästen geladen war. Bei dieser Gelegenheit wurden die im Universitätsneubau befindlichen neuen Räume des archäologischen Instituts und des Museums von Gipsabgüssen ägyptischer und griechisch-römischer Skulpturen vorgeführt. Die Räume, die sich unmittelbar an die grosse Wandelhalle anschliessen, sind Sammlungszwecken sehr günstig. Die Aufstellung ist, wie früher, nach historischen Gesichtspunkten bewerkstelligt, die einzelnen Kunstepochen sind thunlichst in je einem Saale untergebracht worden. Eine ganze Reihe von Abgüssen (darunter merkwürdigerweise von der früheren Direktion erworben der farnesische Stier) ist erworben, andere ältere Werke harren noch der Aufstellung, da bei der Überführung von dem alten in das neue Heim sich vor allem eine gründliche Reinigung dringend notwendig machte. Abends kann das Museum durch elektrisches Licht beleuchtet werden. Einer Ausdehnung über die jetzigen Räume hinaus ist das Museum freilich nicht fähig, und diesen Umstand wird man bald empfinden, da an den Wänden schon jetzt beinahe der letzte Platz ausgenutzt worden ist. Zu berücksichtigen ist freilich, dass es nicht in dem Plan der Sammlung liegen kann, den Umfang anderer grosser archäologischer Museen erreichen zu wollen. Dazu sind schon die Mittel viel zu gering. Mit besonderer Freude konnte man übrigens feststellen, dass das archäologische Institut den Anfang mit einer eigenen Bibliothek gemacht hat, die, man sollte es kaum für möglich halten, bis jetzt ganz gefehlt hat. Verleger und Gelehrte haben diesen Anfang durch Schenkungen in dankenswerter Weise unterstützt.

VERMISCHTES.

T. *Wien.* — Ein fast unbekanntes Werk des im 18. Jahrhundert gefeierten Malers *Martin Joachim Schmidt* (bekannt unter dem Namen „Kremser-Schmidt“) in der Kirche zu Hausleuthen bei Stockerau ist von dem Maler Udo Hirsch von Kronenwerk kürzlich restaurirt worden. Das Gemälde, das Wurzbach in seinem biographischen Lexikon nicht aufführt, stellt die Kreuztragung Christi dar.

T. *Die neuen Freskogemälde im Grafenhofe zu Stotel.* Bereits seit 18 Jahren pflegt der Freiherr von Biel auf Kalkhorst in Mecklenburg in hochherzigster Weise jährlich 3000 M. auszusetzen, um die Freskomalerei wieder zu beleben. Die Summe dient dazu, in Privathäusern Nordwestdeutschlands durch junge Künstler Freskogemälde schaffen zu lassen. Auf Anregung Heinrich Allmers wurde im letzten Jahre der Düsseldorfer Maler Hugo Ungewitter beauftragt, einen Saal des sogenannten „Grafenhofes“ in Stotel, Provinz Hannover, mit Fresken zu schmücken, die auf das frühere mächtige Grafengeschlecht von Stotel Bezug haben sollten. Am 5. Dezember fand nun die feierliche Enthüllung der Gemälde statt, die Festrede hielt Heinrich Allmers. Übrigens ist nur das Hauptbild „Die Begegnung des Grafen Burghard von Oldenburg mit seiner Braut der Gräfin Kunigunde von Stotel“ im Auftrage des Baron von Biel geschaffen worden, zwei andere, darstellend den „Kampf eines Grafen von Stotel gegen normännische Seeräuber“ und ein „Volksgericht unter Vorsitz eines Grafen von Stotel“ hat der Besitzer des „Grafenhofes“, eines neuen Etablissements, auf eigene Kosten malen lassen. Auf den Gemälden sind die Porträts zahlreicher bekannter Persönlichkeiten der Gegend angebracht, darunter Allmers' durch Lenbachs Bildnis bekannter charakteristischer Kopf.

Leipzig. — Die *Königlich sächsische Kommission für Geschichte*, die Anfang Dezember unter Vorsitz des Staatsministers von Seydewitz in Leipzig getagt hat, hat unter anderem auch die Herausgabe zweier kunstgeschichtlicher Publikationen beschlossen, und zwar erhielt Dr. Eduard Flechsig, Hilfsarbeiter am Herzogl. Museum zu Braunschweig, den Auftrag, die Herausgabe der Tafelgemälde sächsischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, zunächst durch Anfertigung eines umfangreichen photographischen Apparates, vorzubereiten, während Dr. Julius Vogel, Kustos am städtischen Museum der bildenden Künste zu Leipzig, eine Auswahl von fünfzig der hervorragendsten Gemälde des bekannten Dresdener Bildnismalers Anton Graff herausgeben wird. Die letztere Veröffentlichung soll noch im Laufe des Jahres 1898 im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen.

Rom. — Pabst Leo XIII. hat ein die wiederhergestellten Borgia-Gemächer des Vatikans schilderndes Prachtwerk an die Souveräne Europas und neuerdings auch an Herrn Hanotaux und an die Professoren Bendorf und Mommsen gelangen lassen. Es entstammt deutscher Arbeit, der Text ist von dem Präfekten der Vatikansbibliothek P. Ehrle, einem Württemberger, die Abbildungen sind nach Zeichnungen von Prof. Ludwig Seitz aus München hergestellt.

Prächtiges Geschenk: Album moderner Radirungen.

20 Blatt zu M. 2.— nach eigener Wahl des Käufers in eleganter Mappe

Preis **25 Mark.**

Ein vollständiges Verzeichnis der in unserem Verlage erschienenen Kunstblätter steht auf Verlangen kostenfrei zu Diensten.

Verlag von SEEMANN & Co. in Leipzig.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Anton Springer

Handbuch der Kunstgeschichte

I. Altertum. 5. Auflage, bearbeitet von **Adolf Michaelis.** 36 Bogen. 407 Abbildungen und 2 Farbendrucke. Geb. 6 M.

II. Mittelalter. 35 Bogen. 363 Abbildungen und 3 Farbendrucke Geb. 5 M.

III. Die Renaissance in Italien. 4[illegible] Bogen. 310 Abbildungen, ein Farbendruck. Geb. 7 M.

IV. Die Renaissance im Norden etc. 53 Bogen mit 409 Abbildungen. Geb. 7 M.

Zusammen 160 Bogen mit ca. 1000 Abbildungen und 6 Farbendrucken.

In vier Leinenbände geb. **25 M.,** in zwei Halbfranzbände **29 M.**

Die wohlfeilste, reichhaltigste, beste Kunstgeschichte.

[illegible] Vermächtnis des Meisters und Begründers der deutschen Kunstgeschichte vor uns, dessen sich das Laienpublikum ebenso wie die Fachgenossenschaft freuen kann . . . Die vornehme Sprache des Buches, das klare, besonnene Urteil, die volle Beherrschung des unendlichen Stoffes, die meisterhafte Hervorhebung des Wichtigen, die glückliche Behandlung minder bedeutender Einzelheiten — alles sind Eigenschaften, wie sie in solcher Vereinigung nur wenig Bücher zeigen. In seinem Handbuch zu lesen ist immer wieder aufs neue ein hoher Genuss.

Grenzboten.

Ausführliche Prospekte gratis und franko



Verkleinerte Illustrationsprobe aus Springer, „Handbuch der Kunstgeschichte".

Gemälde alter und moderner Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter und moderner Meister, vermittelt auf das schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke wie kompl. Sammlungen und übernimmt Aufträge zur Anfertigung von Katalogen und ebensolche für alle größeren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Groß-Görschenstr. 1 [1219] **Josef Th. Schall.**

Verlag von **Seemann & Co. in Leipzig.**

Soeben erschienen:

Wilhelm Bode

Original-Lithographie

von

Jan Veth.

Preis 2 Mark.

Gegründet 1770. Kunsthandlung und Kunstantiquariat **Gegründet 1770.**

ARTARIA & Co.

[1212]

WIEN I., KOHLMARKT No. 9.

Grosses Lager alter u. moderner Stiche, Radirungen etc.

Alte und moderne Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle.

Adressenangabe behufs Zusendung jeweilig erscheinender Auktionskataloge und **Angabe spezieller Wünsche** oder Sammelgebiete erbeten. [illegible] Anfragen finden eingehende Erledigung.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma **Schleicher & Schüll** in **Düren,** betr. *Lichtpause-Papier* bei, den wir der Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 10. 30. Dezember.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS MUSEO CORRER IN VENEDIG.

VON *ERNST STEINMANN.*

Nachdem schon vor zwei Jahren Akademie und Museo Archaeologico durch Venturis erfahrene Hand vollständig neu geordnet worden sind, ist nun endlich auch vor kurzem die Aufstellung und Trennung der unermesslichen Kunstschätze im Museo Correr nach künstlerischen Gesichtspunkten zur That geworden. Allerdings fehlt zur Zeit noch die Numerirung der Kunstwerke, und den neuen Katalog verheisst man uns erst fürs nächste Frühjahr, aber die Einrichtung der Zimmer, die Aufstellung der Gemälde, Waffen, Majoliken, der Plaketten-, Münz- und Cameensammlung ist vollendet. Man schreitet heute durch den Waffensaal des Mittelgeschosses, dessen säulengetragene Loggien sich auf den Kanal Grande öffnen, vorbei an zwei Terrakottabüsten Alessandro Vittorias in eine Flucht von fünf Kabinetten, wo in etwas gedrängten Reihen das Mittelgut der Galerie, nach Schulen geteilt, untergebracht ist. Hier hängen die Kreuztragung Palmezzanos, Madonnen von Bocaccino und Bissolo, die Heimsuchung Carpaccios und — leider viel zu hoch — ein ausgezeichnetes Frauenporträt in scharfem Profil, ein Pier della Francesca in venezianischer Verkleidung. Hier hängen die wenigen flämischen und holländischen Meister in bestem Lichte, und endlich ist ein besonderes Kabinett für die reizenden Genrebilder Pietro Longhis, die Veduten Canalettos, den „Maskenball“ und den „Klosterbesuch“ Quadris und endlich für einige skizzenhafte Bilder Tiepolos und Piazzettas reservirt. Der Sammlung Morosini ist ein besonderer Raum geweiht, in den man gelangt, wenn man in den Waffensaal zurück schreitet: ein wahres Museum von Trophäen versunkener venezianischer Herrlichkeit, das überaus malerisch dem Barockgeschmack der Gegenstände entsprechend ausgestattet ist. Es folgt jetzt in den anstossenden Sälen die überaus reiche und wohlgeordnete Sammlung von Plaketten und Münzen, eine Kostümsammlung, eine Ausstellung alter Spitzen, alter Stoffe, zahlloser Luxusgegenstände an Fächern, geschnittenen Steinen, Gläsern, köstlichen Geschmeiden — kurz der ganze Reichtum der alten Venezianer scheint hier noch einmal dem Auge der Nachwelt seine Wunder entfalten zu wollen. Ein kleiner Rokoko-Salon mutet uns besonders an. Hier bewundern wir die reizendsten Möbel, eine „Portantina“, zierlichste Gerätschaften, und an den Wänden hängen Sittenbilder von Longhi, Veduten von Quadri und die köstlichsten Porträte der Rosalba Carriera. Was man von den Arbeiten des Alessandro Vittoria aus der Rosalien-Kapelle von San Giovanni e Paolo dem Brande entrissen hat, ist in einem besonderen Gemache vereinigt; meist sind es Bronzen, darunter der berühmte Kandelaber, aber auch die Marmorfragmente sind hier mit peinlichster Sorgfalt gesammelt und aufgestellt.

Die Majoliken des Museo Correr gehören zu den schönsten Italiens; wurde doch von Morelli Timoteo Viti selbst für die Zeichnung der aus 17 Gefässen bestehenden Credenza verantwortlich gemacht, die sich in weitläuftigem Raum in grossen Glasschränken mit den Glasarbeiten von Murano aufs glänzendste präsentirt. Das Bibliothekzimmer, in dessen Schränken früher diese köstlichen Gefässe bewahrt wurden, schliesst sich gleich daran; hier kann man an alten Einbänden Studien machen und das Auge an einer Fülle von feinen farbenprächtigen Miniaturen erfreuen.

Mit der eigentlichen Gemäldegalerie schliesst die Flucht der Zimmer ab. Es sind nur noch zwei Räume. Im ersten sieht man die Altvenezianer, die zum grossen

Teil ihre Arbeiten gezeichnet haben: Nicolo Veneto, Semitecolo, Lorenzo Veneziano u. a. m. Der Kopf eines älteren Mannes in rotem Barett scheint neu der Sammlung einverleibt zu sein; man denkt an niemand anders als Vittore Carpaccio. Ein ziemlich roher Pasqualino, ein fraglicher Rondinelli, einige Bilder Basaitis, eine Verkündigung Lazzaro Sebastianis und die kleine Reihe zweifelhafter Bellini-Porträte sind das bedeutendste in diesem Saal.

Wie glücklich war der Gedanke, die Hauptwerke von Skulptur und Malerei aus der Masse des Mittelgutes herauszuheben und ihnen jenes reizende Eckzimmer anzuweisen, das ebenfalls vom Canal Grande her eine Fülle von Licht erhält! Es heisst, dass dieser kleine Raum den Namen „Tribuna“ führen wird. Hier hängen und stehen auf Staffeleien die Werke Bellinis[1]) nebeneinander, hier sieht man das prächtige männliche Porträt, das die einen dem Ansovino da Forli nach einer unzuverlässigen Inschrift geben wollen, während andere darin die Hand des Francesco Cossa erkennen. Das prächtige männliche Bildnis, welches man neuerdings dem Ambrogio de Predis zugeschrieben hat, stellt wohl nicht den Cesare Borgia dar, sondern jedenfalls den Marchese von Pescara, den Gatten der Vittoria Colonna. Merkwürdigerweise scheint man bis jetzt noch niemals beachtet zu haben, dass sich dasselbe Porträt in schlechterer Wiederholung in San Domenico in Neapel befindet, und zwar ist es hier in der Sakristei, wo die Aragonensärge stehen, eben über dem Holzsarg des Ferrante d'Avalos aufgehängt.

Nachdem die Akademie so glücklich war, im vorigen Jahre die reizende Madonnina des Cosimo Tura zu erwerben, finden sich in Venedig drei wahre Perlen der Kunst des grossen Ferraresen. Lady Layard besitzt die phantastische Allegorie des Frühlings, die Corrersammlung die herbrealistische wunderbar ergreifende Pietà, die ebenfalls in der „Tribuna“ hängt. Hier sieht man weiter die beiden stark übermalten Dogenporträte, das des Giovanni Mocenigo von Giovanni Bellini, das des Francesco Foscari, vielleicht von Gentile. Carpaccios reizendes Sittenbild aus dem Leben der vornehmen Venezianerin präsentirt sich prächtig auf besonderer Staffelei, von Alvise Vivarini sieht man in neuem Holzrahmen — der alte elfenbeinerne passte viel besser für dies kleine Juwel — den h. Antonius v. Padua, ganz derselbe Typus, den wir auf dem grossen Altarbilde des Meisters in der Akademie wiederfinden. Das Triptychon des Antonio Vivarini ist das unbedeutendste Bild unter dieser vornehmen Auswahl von Meisterwerken der Malerei, zu denen sich jetzt auch die beiden besten Porträtbüsten der Sammlung gesellt haben: die Bronzebüste eines Unbekannten (Loredan?) von Riccio und die Marmorbüste des Carlo Zeno, eine etwas trockene Arbeit aus der Schule der Lombardi. Wer sich noch erinnern will, wie mühsam man früher alle diese Schätze in den verschiedensten Sälen aus ermüdender Mittelmässigkeit herauslesen musste, wird dies Gemach und seine Herrichtung als den Triumph einer jahrelangen Arbeit preisen.

Auch die Handzeichnungen sind in den oberen Räumen aufs beste angeordnet, aber leider sind nur die späteren Venezianer vertreten: Tiepolo, Piazetta, Quadri, Canaletto u. a. m.

Eine Leda mit dem Schwan gelangte erst vor kurzem aus Privatbesitz an das Municipalmuseum und ist in einem Nebengebäude im alten Palazzo Correr dem Publikum zugänglich gemacht. Das Kolossalgemälde ist vielleicht die beste heute noch erhaltene Kopie des berühmten und verloren gegangenen Bildes, welches Michelangelo für Alfons von Ferrara gemalt hat.

1) Auch die Pietà wird hier noch dem Giov. Bellini zugeschrieben, die heute fast allgemein als ein Werk des Pennacchi gilt.

AUSSTELLUNG JAPANISCHER BUNTDRUCKE IM LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUM.

Im Kunstgewerbe-Museum in Leipzig ist eine kleine Sammlung wertvoller japanischer Buntdrucke ausgestellt, deren Reichhaltigkeit und gute Auswahl ein treffliches Material zum Studium jener fernen Kunst liefert, die uns seit einiger Zeit so nah gerückt ist, dass unsere Kunst selbst von ihr berührt worden ist. Es ist daher sicher von Wert, in die Grundlagen und Grundsätze dieser Kunst tiefer einzudringen, um besser verstehen zu können, was eigentlich an ihr einen so bedeutenden Einfluss auf die europäischen Künstler geübt hat.

Die meisten werden wohl zuerst vor diesen uns so fremden Blättern stehen und vergebens in ihnen nach Unterschieden suchen; und das ist nur natürlich. Denn die Fremdartigkeit des ganzen Prinzips, das zu dem Beschauer aus diesen farbigen Drucken redet, muss zuerst so beunruhigend wirken, dass man mit dem Betrachten und dem Vertiefen nicht beginnen kann, ehe man nicht das Prinzip selbst erkannt hat, nach dem die japanischen Künstler verfuhren.

Die Anfänge der ganzen ostasiatischen Ästhetik liegen im alten China. Die koreanische und japanische Kunst hat nur ausgebaut und verfeinert, ohne die Grundgesetze, die seit alters her geheiligt waren, anzutasten. Und in zwei Grundgesetzen, die, von den alten Chinesen zum Kunstdogma erhoben, bis heute noch herrschen, liegt der ganze Unterschied ostasiatischer und europäischer Kunst, in dem Verwerfen der Linearperspektive und dem Verbot der Schattengebung. Diese beiden Verbote sind nicht willkürlich, oder aus Mangel an Können als Richtschnur für die Maler aufgestellt worden, sondern entspringen einem

logisch folgerichtigen System spitzfindiger Stilphilosophie und einer ins Sublime gesteigerten Idealität.

Die alten Chinesen und die modernen Japaner kennen in gleicher Weise sehr wohl die Gesetze der Linearperspektive. Sie wissen sehr wohl, dass eine lange Wand nach der Tiefe zu sich zu verkürzen scheint, und dass die rechtwinkligen Ecken eines Raumes dem Auge spitz und stumpf, aber nur selten rechtwinklig erscheinen. Sie wissen und wussten das sehr wohl, aber sie verschmähen diese Gesetze anzuwenden. Denn was soll ein Künstler, der nachbildet, geben? Was ist das Höchste, das er erreichen kann? Das ist, dass er das wirkliche Wesen der Dinge auf sein Papier bringt: die objektive, von seinem Auge nicht beeinflusste Wahrheit, gleichsam nur den Begriff des Dinges, ohne jede Zufälligkeit. Verkürzt nun ein Künstler zum Beispiel eine lange Mauer, so thut er das, weil ihn sein Auge verführt hat, gegen die thatsächliche sonnenklare Wahrheit sich zu versündigen, dass die Wand überall gleich hoch ist. Er giebt also nicht den Begriff Mauer rein abgeklärt, sondern thut die Täuschungen seines Auges und seinen zufälligen Standpunkt hinzu. Er hat also vor der idealen Wahrheit keinen Respekt und entfernt sich von der reinen Kunst!

Ebenso verhält es sich mit dem zweiten Punkte, dem gänzlichen Verwerfen aller Schlagschatten. Die Ostasiaten sind, wie man in ihrer Kunst deutlich sieht, fabelhaft genaue Beobachter, und man geht fehl, wenn man annehmen wollte, sie sähen die Schlagschatten nicht, oder könnten sie nicht wiedergeben. Sie verschmähen sie einfach, als ewig wechselnde Zufälligkeiten, die im Leben das wirklich einzige Bild der Dinge fortwährend verändern und verwirren. Ein Begriff, wie z. B. „schöne Frau“ hat für sie keine Schatten. Ein Künstler, der eine schöne Frau von rechts oder links, oben oder unten beleuchtet darstellen wollte, würde sich in ihren Augen des groben Verstosses schuldig machen, dass er den reinen Begriff durch Betonung der ganz nebensächlichen Stellung der Sonne oder einer Lampe beeinträchtigt. Hier kommt aber noch ein zweiter, ebenfalls von ostasiatischem Standpunkt ganz logischer Grund hinzu, um das Verbot der Schatten zu unterstützen. Ein Maler, dessen Pinsel eine ebene Papierfläche ausfüllt, soll sich sagen, dass er auf einer Fläche arbeitet. Sowie er beginnt mit Schlagschatten zu modelliren und perspektivisch in die Tiefe zu gehen, so will er uns gegen alles gesunde Denken darüber hinwegtäuschen, dass er auf einem ebenen Blatt Papier arbeitet. Wenn er modelliren will, so möge er den Thon nehmen oder Bronze oder Elfenbein, aber er lege dann seinen Pinsel aus der Hand, der nicht missbraucht werden darf, um einer innerlichen Unwahrheit zu dienen.

Man sieht, die Grundprinzipien der ostasiatischen Kunst sind ganz logisch, obgleich sie beinahe den unsern entgegengesetzt sind, aber um so mehr müssen wir lernen, uns in sie hinein zu versetzen, wenn wir die grossen künstlerischen Schönheiten und Feinheiten verstehen wollen, die, zumeist aus Japan, bei uns um Verständnis und Unterkunft anklopfen.

Die in Leipzig ausgestellte Sammlung enthält zumeist Drucke des vorigen Jahrhunderts, aus der Blütezeit japanischer Malerei und Druckkunst. In den primitiveren Anfängen kolorirte die Schule Moronobus einfache Schwarzdrucke, bis gegen 1743 Shigenaga erst zwei, dann drei eigene Farbenholzstöcke herstellte, die übereinander gedruckt wurden. 1765 bereits hatte sich die Technik so eingebürgert, das Shigenaga's Schüler Harunobu dem Prinzip des Überdrucks mit einer unbegrenzten Zahl von Platten Durchbruch verschaffen konnte. Kiyonaga erreichte mit seinen edlen Linien und koloristisch fein abgewogenen Tönen den Höhepunkt der Richtung, für welche die Zeichnung immer noch das Gerippe blieb, um welches die Farben lagerten. Mit Utamaro schlägt die Bewegung um. Sie wird rein koloristisch und behandelt die Form nur noch als Vorwand für die Farbe, bis Hokusai (spr. Hok'sai) der Zeichnung und dem Naturstudium freie Bahn schafft, doch nicht ohne den Grundprinzipien seines Stiles in manchen Punkten treulos zu werden. Am Ende der japanischen Kunst steht Hiroshige mit seinen feinen, schon von Europa beeinflussten Landschaften.

Auf die Entwicklung der ganzen Epoche von 1675—1860 näher einzugehen, hat im Rahmen dieses Artikels keinen Sinn, da die vielen fremden Namen nur verwirren, besonders da sie meist aus denselben Bestandteilen bestehen. So heissen die Schüler Shunsho's z. B. Shuntoku, Shunyen, Shunki, Shunyei, Shumman, Shuncho und Shunzan, und das Kunststück, sie auseinanderzuhalten, kann man wirklich niemand zumuten, der nicht Specialist werden will.

Auf einen Punkt aber muss die Aufmerksamkeit der Beschauer noch hingelenkt werden, der allgemeiner Natur ist. Das ist die Art und Weise, wie der Japaner sich hilft, wenn er Stimmungen ausdrücken will, die wir mit Perspektive und Schatten hervorrufen. Da erzählt z. B. ein Mumezweig (mume = wilde Kirsche) im Schnee vom Frühling, eine Weide vom Sommer, ein Ahorn vom Herbst, oder ein Zug fliegender Vögel versetzt uns in die Säezeit u. s. w. Überall sind Naturbeobachtungen mit den Darstellungen verknüpft, die dem japanischen Beschauer, der von Jugend auf gewohnt ist, auf die Natur und den Wechsel in der Natur zu achten, sofort in die richtige Stimmung versetzen. Hier ist also eine logisch aus dem Stil hervorgewachsene Symbolistik, die vom ganzen Volk verstanden wird, und dadurch grund-

verschieden ist von der japanisirenden Symbolistik Europas, die sich bemüht, auf unsere Kunst dies fremde Reis aufzupfropfen. Durch ihre lyrische Poesie, die oft mit Naturbildern anfängt und aufhört, verbindet die Japaner mit den meisten sie umgebenden Pflanzen, Vögeln oder Kombinationen schon eine alte Bekanntschaft. Bei Brinckmann, Kunst und Handwerk in Japan, sind einige solche Verse übersetzt, aus denen man die innige Vertrautheit des Volkes mit seiner Umgebung herausfühlt. So ein Volk ist mit der Symbolik verwachsen. Aber wir haben seit lange diese Ausdrucksweise verschmäht, das Volk steht nicht mehr in Gefühlsverbindung mit ihr, und selbst der Künstler grübelt oft lange, ehe er ein richtiges Symbol gefunden hat. Was beim Japaner Natürlichkeit ist, wird bei Nachahmern sofort Künstelei. Und das geht so mit vielen andern Zweigen unserer Kunst, die sich japanisirt haben.

Was können wir nun aber von den Japanern lernen, ohne in unorganische Spielereien und Künsteleien zu verfallen?

Die Antwort darauf kann kurz so gegeben werden: die Technik, die Farbe und bei Flächendekorationen auch das Prinzip der Schattenlosigkeit, aber niemals das, was als urasiatisch in unserer Kunst ein Fremdkörper bleiben wird, die Negation der Perspektive, die Symbolisirung von Stimmungen, für welche wir schon andere Mittel haben, und vor allen Dingen nicht die prinzipielle Verwerfung der Modellirung auf allen Flächen. Lernen wir aus unsern Stilprinzipien ebenso logische Folgerungen zu ziehen, wie die gelben Künstler aus den ihren!

Betrachten wir nun von dem jetzt gewonnenen Standpunkt aus die vorliegenden Blätter! Die Sammlung führt uns keine fertige Übersicht der langen Entwicklungszeit vor, in der Farbenholzschnitte in Japan gemacht werden. Viele der schönsten Blätter fehlen. Den grössten Raum nehmen Utamaro's schon an der Wende des Verfalles stehenden Kunststückchen ein. Aber es sind noch genug Bilder da, die es lohnen, so lange angesehen zu werden, bis man sie versteht, auch unter den Werken des eben bezeichneten Künstlers. Denn alle bis in die tiefste Verfallzeit, haben den gemeinsamen Vorteil, dass sie ganz logisch gedacht sind. Man wundert sich vielleicht als Nichtjapaner über die Linien und über die beiden eben besprochenen Mängel an Perspektive und Schatten, aber wenn sie an der Wand hängen, findet man fast alle einfach selbstverständlich, wie man bei den Blättern, die einen isolirten Platz an der Wand haben, leicht beobachten kann. Einen Grund muss das haben, und der Grund ist auch sofort zu finden. Alle diese Farbenholzschnitte sind eben farbig empfunden; wenn der schwarze Holzstock fertig war, fing erst die rechte Arbeit an. Dann begann das Tönen mit zwei oder drei Platten oder mit sechs und, wenn es noch nicht zusammenging, vielleicht mit dreizehn — gleich, über dem guten Gerüst wollte man jedenfalls einen fein schillernden Überzug haben, weil man doch nur darum die Riesenarbeit auf sich nahm, in mehreren Platten übereinander zu drucken. (Schluss folgt.) *FRITZ SYDOW.*

BÜCHERSCHAU.

Clemen, Paul, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz.* III. 5. Kreis: Grevenbroich. Düsseldorf, 1897. 8⁰. Mit 5 Tafeln und 36 Textabbildungen.

Der Kreis Grevenbroich ist an bedeutenden Kunstdenkmälern nicht gerade reich. Von Wichtigkeit sind die romanischen, leider mit Ölfarbe überstrichenen Bildhauerarbeiten in Gustorf, welche in guten Abbildungen wiedergegeben werden, ferner das zum Teil noch mittelalterliche Schloss Hülchrath und das Schloss Dyck. Die Beschreibung ist, wie wir das bei Clemen nicht anders gewohnt sind, sehr klar und verständlich; die schwülstige Ausdrucksweise und die blumenreichen, sinnlosen unverdauten Redewendungen, welche leider neuerdings an einzelnen Stellen als Kennzeichen eines besonders „feinfühligen“ Kunsthistorikers betrachtet werden, liegen ihm zum Glück fern und nur ausnahmsweise erwartet man eine noch bestimmtere Charakterisirung eines Kunstwerkes (z. B. reicht: „Stuckdecke des 18. Jahrhunderts auf S. 57 nicht aus). — Mit dem vorliegenden Hefte wird die Beschreibung der Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Düsseldorf abgeschlossen; in drei stattlichen Bänden liegt hier eine quellenmässige gründliche und gewissenhafte Arbeit vor uns, auf welche die Rheinprovinz und die deutsche Kunstwissenschaft stolz sein können. Nur in einer Richtung erweckt sie ein Gefühl des Bedauerns, dass sie unter den vielen ähnlichen derartigen Arbeiten in Deutschland recht vereinsamt dasteht und nur wenig gleichwertige Genossinnen besitzt. *HERMANN EHRENBERG.*

Neubauten in Nordamerika. Herausgegeben von der Schriftleitung der Blätter für Architektur und Kunsthandwerk. *Paul Graef.* 100 Lichtdrucktafeln mit Grundrissen und erläuterndem Text. Mit einem Vorwort von *K. Hinckeldeyn*, Königl. Oberbaudirektor. Berlin, Verlag von Julius Becker.

Von der vorliegenden Publikation, die in ihrer Gesamtheit 100 Tafeln in 10 Lieferungen (à M. 6.—) umfassen soll, sind bis jetzt 3 Lieferungen erschienen. Schon diese lassen es erkennen, dass wir es hier mit einem Unternehmen zu thun haben, das nicht nur für Fachleute, sondern für die weitesten Kreise von Interesse ist. Besonders im Wohnungsbau, in den Vorstadt- und Landhäusern wird in Amerika zur Zeit Mustergültiges geschaffen, und nicht etwa nur den praktischen Bedürfnissen entsprechendes, sondern auch Bauten von hohem malerischen Reiz, wie uns die vorliegenden Abbildungen lehren. Durch den letzteren Punkt unterscheiden sich die amerikanischen Bauten vorteilhaft von den englischen, welche vorwiegend nur dem praktischen Werte Rechnung tragen. Wir werden nach dem Erscheinen des gesamten Werkes noch einmal ausführlich auf dasselbe eingehen. Die umstehende Notiz soll nur dazu dienen, weitere Kreise auf die Publikation aufmerksam zu machen. *T.*

Petersburg. — *A. A. Neufrojew* hat im Verlage von Jefron einen „Führer durch die Gemäldegalerie der Eremitage“ veröffentlicht. Derselbe hat das handliche Format des Baedeker und ist mit zahlreichen Abbildungen geschmückt.

PERSONALNACHRICHTEN.

Budapest. — Der König von Ungarn hat an Stelle des verstorbenen Franz von Pulszky den Bischof Dr. *Wilhelm Fraknói* zum Landes-Oberinspektor für Museen und Bibliotheken der Municipien, Gemeinden, Konfessionen und Vereine ernannt. Der Wirkungskreis des hochverdienten Gelehrten erstreckt sich jedoch auf die staatlichen öffentlichen Sammlungen (Nationalgalerie etc.) nicht.

Leipzig. — Der in Düsseldorf geborene, seit einer Reihe von Jahren in Leipzig lebende Historienmaler Professor *Lorenz Clasen*, der Schöpfer des bekannten Bildes „Germania auf der Wacht am Rhein", feierte am 14. Dezember in voller körperlicher und geistiger Frische seinen 85. Geburtstag.

⊙ Dr. Heinrich *Weizsäcker*, dem Direktor der Sammlungen des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt a. M., ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

WETTBEWERBE.

V. *Magdeburg.* — Die städtischen Behörden haben angesichts des starken Wachstums der städtischen Sammlungen einstimmig beschlossen, einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für einen *Museums-Neubau* auszuschreiben. Derselbe soll die Gemäldegalerie, die Gipssammlung, das Kupferstichkabinett und die kunstgewerlichen Sammlungen aufnehmen. Die Baukosten sollen den Betrag von 600000 M. nicht übersteigen; Entwürfe, welche diese Bausumme um mehr als 10 Prozent — nach dem Urteile des Preisgerichts — überschreiten, werden von der Preisbewerbung ausgeschlossen. Zur Preisverteilung gelangen 10500 M. und zwar ein erster Preis von 4500 M., zwei zweite Preise von je 2000 M., zwei dritte Preise von je 1000 M. Als Bauplatz ist der Heydeckplatz an der Kaiserstrasse bestimmt. Die Entwürfe sind bis zum 1. August 1898 einzureichen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Nürnberg. — Vergrösserung des germanischen Museums. Das germanische Museum, dessen Räumlichkeiten in Anbetracht der daselbst angehäuften stetig wachsenden Kunstwerke ausserordentlich überfüllt sind, hat durch den Ankauf zum Preise von 120000 M. des anstossenden Königsstiftungshauses, eines mächtigen dreistöckigen Gebäudes, eine höchst willkommene Erweiterung erhalten. In das neu erworbene Gebäude soll die Kupferstichsammlung, die Bibliothek und das Archiv verlegt werden. Die erforderlichen Mittel sollen dadurch aufgebracht werden, dass sich 120 Gönner der Anstalt bereit erklären, je 1000 M. für diesen Zweck zu stiften. 50000 M. sind bereits verzeichnet worden.

Boston. — Das *Kupferstichkabinett des Kunstmuseums* hat kürzlich eine Krise durchgemacht, die seine Existenz zu bedrohen schien. Das Museum besitzt zwar selbst eine kleine Sammlung von nahezu 13000 Blatt, aber diese sind, mit nur wenigen Ausnahmen, Stiche aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts oder amerikanische Holzstiche und Radirungen. Das beste von alten Blättern, was sich in dem Kabinett befand, war Eigentum der Universität Harvard, die durch Schenkung in den Besitz dieser Schätze gekommen war. Da ihr aber Mittel und Platz fehlten, um die Sammlungen gehörig ausnutzen zu können, so hatte sie dieselben leihweise im Museum deponirt. Das Abkommen zwischen den beiden Instituten lief allerdings immer nur auf sieben Jahre und musste nach Ablauf einer jeden solchen Periode erneuert werden, aber man war allgemein der Ansicht, dass das Abkommen praktisch ein permanentes sei. Da nun aber kürzlich die Universität durch Schenkung das Geld zur Errichtung eines eigenen Kunstmuseums erhalten hat, so beschloss sie ihre Stiche u. s. w. wieder an sich zu nehmen. Der Schlag war ein harter für das Kunstmuseum, denn durch jahrelange Bemühungen war es ihm gelungen, sein Kabinett bekannt und nützlich zu machen, und nun sah es sich plötzlich fast alles seines Materials beraubt. Der Schaden ist jedoch wieder gut gemacht worden, dadurch, dass der Vorstand sich entschloss, die Sammlung des verstorbenen Herrn Sewall von New York, zu kaufen. Diese Sammlung besteht aus ungefähr 23000 Blatt und ist besonders reich an den Werken der Stecher und Radirer der vergangenen Jahrhunderte. Von Rembrandt sind z. B. zwischen 3—400 Blatt da, von Dürer ebenfalls mehrere hundert. Sehr gut, für eine so kleine Sammlung, sind die alten Italiener und die alten Deutschen, vor und neben Dürer, vertreten. Das gleiche gilt von den holländischen Radirern des 17. Jahrhunderts — mit einem sehr guten Ostade-Werke — und von den französischen Radirern derselben Zeit. Claude ist hinreichend repräsentirt, während von Callot allein 400 Blatt da sind. So ist denn jetzt das Kupferstichkabinett des Museums besser daran, als es früher war. Aber bedauerlich ist es immerhin, dass in einer Stadt wie Boston, kaum eine halbe Stunde voneinander entfernt, nun zwei praktisch identische Sammlungen existiren, — ein Widersinn, der sich leicht hätte vermeiden lassen können, wenn beide Institute, statt gegeneinander, miteinander arbeiten wollten.

Berlin. — Nationalgalerie. Am 21. Dezember sind die neu eingerichteten Säle der Nationalgalerie und mit ihnen die diesjährigen Erwerbungen dem Publikum zugänglich gemacht worden. Wir werden auf dieses für das Berliner Kunstleben hochbedeutende Ereignis noch ausführlich zurückkommen und wollen uns heute nur damit begnügen, die neuen Erwerbungen kurz anzuführen. Von *Arnold Böcklin* wurde das „Der Frülingstag" oder „Die drei Lebensalter" genannte Bild aus dem Besitze der Frau Günther in Magdeburg, sowie die „Meeresbrandung", deren Ankauf wir bereits erwähnt haben, erworben. Von *Leibl* „Die beiden Dachauerinnen" aus der Sammlung Munkaczy's, von *Schmitson* „Auf der Weide" aus der Sammlung Hoyer. Ein zweites Bild desselben Meisters „Einfangen von Pferden auf der Steppe" ist durch ein Vermächtnis an die Nationalgalerie gelangt. *Trübner's* „Herrenchiemsee", F. *Waldmüller's* „Heimkehr von der Kirchweih", das letztere aus der Sammlung Heckscher stammend, *Lenbach's* „Porträt des Fürsten Hohenlohe" und *Koner's* „Porträt von Ernst Curtius" beschliessen die Reihe der Erwerbungen deutscher Bilder. Geschenkt wurde ein Kircheninterieur von *Graeb* sowie zwei Bilder von *Krüger* „Kaiser Wilhelm I. als Prinz" und „ein Pferd" darstellend. Zwei Büsten von A. Hildebrandt „General Bayer" und „Böcklin" werden erst nach Eintreffen der letzteren Aufstellung finden. Von ausländischen Malern ist erworben worden: *Cazin's* „Herbstlandschaft mit Maria Magdalena", *Millet's* Novembertag und eine Marine von *Bonnington.* Geschenke sind: *Sisley's* „Frühschnee in einem französischen Dorfe", eine Landschaft von *Sézanne,* „Landhäuser an der Eremitage" von *C. Pissaro*, „Waldinneres mit Blick ins Freie" von *Munger*, ein Waldinneres von *Diaz*, sowie *Bossuet's* „Vor den Mauern von Granada". Zu erwähnen ist noch, dass die bereits vor längerer Zeit bestellte Bronze eines Hunnen von *Hoessel* auf dem Treppenabsatz im ersten Stock aufgestellt worden ist. *F. K.*

*** *Zu der Kommission für die Rembrandtausstellung,* welche im September 1898 in Amsterdam aus Anlass der

Grossjährigkeitserklärung der Königin Wilhelmine stattfinden wird, ist Geh. Regierungsrat Dr. *W. Bode* als Ehrenmitglied hinzugezogen worden. Dieselbe Auszeichnung ist dem Lord Reay (Baron Mackay) zu teil geworden, dem es gelungen ist, die Königin Victoria zur Hergabe einiger hervorragender Gemälde Rembrandt's aus ihrem Privatbesitz zu bewegen.

T. — Im März und April des neuen Jahres wird in *Petersburg* unter dem Patronat der Grossfürstin Wladimir eine *Ausstellung italienischer Malereien und Skulpturen* stattfinden.

Berlin. — Im Ausstellungssaal des Königl. Kupferstichkabinetts ist am 7. Dezember eine Ausstellung von Landschaftsradirungen — und zwar nur Originalradirungen — des 16.—19. Jahrhunderts eröffnet worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

In der Hauptversammlung des deutschen Kunstvereins in Berlin am 18. Dezember erstattete Prof. Dr. von *Oettingen*, der nach dem Tode des Prof. Hans Müller erster Schriftführer des Vereins geworden ist, den Jahresbericht. Daraus ging hervor, dass sich die Zahl der Mitglieder um 132 vermehrt hat. Die Gesamtzahl der Mitglieder beträgt 1682. Über die Ankäufe, die zur Verlosung gekommen sind, haben wir in der vorigen Nummer berichtet. Zu der Ausführung des Kupferstichs A. Krüger's nach den „singenden Engeln" des Genter Altares hatte die Regierung einen Zuschuss von 2500 M. gewährt. Im ganzen hat der Verein bis jetzt 120 Werke von 105 Künstlern (72 Malern, 6 Malerinnen, 22 Bildhauern, 4 Kupferstechern) erworben. Die Jahreseinnahme betrug 40 565 M. Für das nächste Jahr stehen mehr als 23000 M. für Ankäufe zur Verfügung.

Berlin. — In der letzten diesjährigen Sitzung der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 26. November sprach Herr Dr. Adolf Goldschmidt über die mittelalterlichen Bronzegrabmäler im Magdeburger Dom. Die Namen der beiden hier bestatteten Kirchenfürsten sind unbekannt und die Datirung darum bisher nicht gelungen; die ältere von beiden Grabplatten galt indes nach der Tradition als die des ersten Erzbischofs Albrecht vom Ende des 10. Jahrhunderts. Während die Forschung sich für den 1004 verstorbenen Erzbischof Giseler aussprach, die Entstehung des Werkes aber bald auf die Zeit seines Todes, bald in das Ende des 11. Jahrhunderts verlegte, Zweifel, bei denen auch die Inschrift, die sich auf Angabe des Todestages, des 15. Januar, beschränkt, nicht Ausschlag geben konnte. Der Stil der Grabplatte zeigt die überraschendsten Analogien mit den Bronzethüren von Nischni Nowgorod, die schon längst als Arbeiten aus der Gegend von Magdeburg galten, weil sie, nach einer Inschrift, den Erzbischof Wichmann (1152—1192) darstellen. Da ihre Entstehung vor das Jahr 1156 fällt, so kann auch das gleichzeitige ältere Grabmal in Magdeburg nur dem in den ersten fünfziger Jahren verstorbenen Bischof Friedrich von Wettin angehören, als dessen Todesdatum in älteren Quellen thatsächlich der 15. Januar überliefert ist. — Sein Name fällt also, entgegen der bisherigen Annahme, für die Benennung des zweiten Grabmals fort, und kann nur durch den eines seiner Nachfolger Wichmann († 1192), Ludolf († 1205) oder Albert († 1232) ersetzt werden. Stilistisch steht die jüngere Grabplatte den Statuen des Bischofschores nahe, deren Kunstweise um die Wende des Jahrhunderts auch in Hildesheim und Halberstadt die herrschende war, im Magdeburger Dom aber durch die Arbeiten eines tüchtigeren Meisters überholt wurde, in dessen Händen der seit 1210 vorgenommene Neubau des Domes lag. Das Grabmal kann also nur einem der beiden erstgenannten Erzbischöfe Wichmann oder Ludolf angehören, seine Entstehung wäre damit auf einen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten bestimmt. Herr Geh. Rat Dr. Lippmann sprach danach im Anschluss an Kristeller's „Early Florentine Woodcuts" über den Florentiner Holzschnitt des 15. Jahrhunderts und ging vor allem näher auf die Frage nach Datirung und Herkunft der grossen Ansicht von Florenz ein, deren einziges bekanntes Exemplar das Berliner Kupferstichkabinett bewahrt. Da in diesem Plan der Ende der achtziger Jahre begonnene Palazzo Strozzi noch nicht sichtbar ist, und da ferner die zweite Ausgabe des Supplementum Chronicarum vom Jahre 1490 eine fast genaue Kopie der Ansicht von Florenz enthält, während der erste Druck von 1486 nur ein phantastisches Bild der Stadt zeigt, so wird man die Entstehung des Holzschnittes mit Sicherheit zwischen 1486 und 1490 ansetzen dürfen. Weniger Bestimmtes lässt sich über den Ort der Entstehung sagen. Bei dem Widerspruch zwischen dem venezianischen Stil der Figuren im Vordergrund und der ganz florentinischen Behandlung der Flächen und Schraffirung ist der Vortragende geneigt, sich entgegen Kristeller's Ansicht für Florenz als Entstehungsort zu entscheiden. Nachdem dann Herr Dr. G. Gronau mit kurzen Worten die jüngst erschienene Publikation des Appartamento Borgia besprochen, berichtete Herr Dr. Max J. Friedländer über die Resultate der in Köln abgehaltenen Versteigerung von Glasbildern aus der gräflich Douglas'schen Sammlung, deren erfreulichstes Ergebnis das Verbleiben der Hauptstücke in grossen öffentlichen Sammlungen Deutschlands sei. *O. F.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Auf Anregung des Direktors des Cabinet des Médailles in Paris, Herrn Babelon, sind im vergangenen Jahre *Nachgrabungen* in *Berthouville* an der Fundstelle des berühmten Silberschatzes von Bernay angestellt worden. Die in diesem Jahre fortgesetzten Untersuchungen haben kürzlich in der Nähe des Heiligtums, dem die Silbergefässe als Weihungen angehört haben, zu der Auffindung eines Brunnens und zur Freilegung der Fundamente eines Theaters geführt, das für ungefähr 5000 Personen Raum bot. Die gemachten Funde lassen die Bedeutung des Ortes in römischer Zeit, der die Gebäude und die Silbergefässe angehören, grösser erscheinen, als man nach den früheren Ermittlungen annehmen konnte.

VERMISCHTES.

Paris. — Aus Paris wird eine seltsame Geschichte über neu entdeckte *Malereien Watteau's* gemeldet, die wir mit Vorbehalt wiedergeben. Ein Pariser Tapezierer sollte bei einem reichen Privatmann in Belgien einen Salon neu einrichten und fand daselbst prächtige auf Holz gemalte Füllungen, die der Eigentümer nicht wieder verwenden wollte. Der Tapezierer kaufte sie für 6000 Frks. In Paris erklärte ein Kenner die Malereien für Werke Watteau's, worauf sie der Tapezierer für 25 000 Frks. weiter verkaufte. Der jetzige Besitzer fordert 325 000 Frks. und soll auch bereits mit einem neuen Käufer in Unterhandlungen stehen!

*** *Das alte Römerkastell Saalburg* bei Homburg soll nach einer Bestimmung des Kaisers Wilhelm II. zu einem Museum für Altertümer eingerichtet werden.

Dresden. — Zu einem Doppelporträt des älteren Kranach. Die Gegenstücke: Herzog Heinrich zu Sachsen und Gemahlin (Katharina) im Königl. historischen Museum zu Dresden, deren letzteres — auffallender Weise — allein das Zeichen Kranachs

sowie die Jahreszahl 1514 trägt, sind durch Nahler kürzlich restaurirt worden. Dabei hat sich ergeben, dass beide Bilder eine Tafel gebildet haben: das Schwert des Fürsten findet seine Fortsetzung auf dem Pendant. (Dstl.)

VOM KUNSTMARKT.

London. — Auktion der Bibliothek des Grafen Ashburnham. Keine Privatbibliothek Englands besitzt so herrlich illuminirte Bücher und Handschriften wie die des Grafen Ashburnham. Am 11. Dezember beendete Sotheby die Auktion von zwei Dritteilen der gedruckten Bücher bis zum Buchstaben „P" reichend. Der Rest soll im Sommer veräussert werden, während die Manuskripten-Sammlung ungeteilt freihändig zum Verkauf angeboten wird. Obgleich durch die Schriften bereits über eine Million Mark erlöst wurde, so werden trotzdem für den noch verbleibenden Rest so kolossale Forderungen gestellt, dass schliesslich doch wohl auch diese Sammlung zur Auktion gelangen dürfte. Das Juwel der letzteren besteht aus einer illuminirten Handschrift des 8. Jahrhunderts, betitelt „Evangelia Quatuor" nebst den Autographen ihrer Besitzer, unter denen Könige und Herzöge sich befinden. Das Werk hat einen massiven Goldeinband im Karolingischen Stil, der mit 327 edlen Steinen besetzt ist. Das Buch gehörte ursprünglich der Äbtistin des adligen Damenstiftes in Lindau, die es als Geschenk von Ludwig dem Guten, einem Sohne Karls des Grossen erhalten hatte. Die bisher verauktionirten Bücher haben für Kunst und Kunstgeschichte einen so erheblichen Wert, weil in vielen derselben sich nicht nur die prachtvollsten Illuminirungen, Miniaturen und dekorativen Elemente finden, sondern auch besonders deshalb, weil in zahlreichen Werken die seltensten oder frühesten Beispiele der Holzschnitt- und Kupferstichkunst enthalten sind. Ja, einzelne Bücher besitzen in dieser Beziehung Unika, die selbst British-Museum in seinem Kupferstichkabinett nicht aufzuweisen vermag. Besonders stark war die Bibliothek an solchen Werken, in denen die Ausschmückung auf der Übergangsperiode stand, d. h. wo Handmalerei und Zeichnung, gemischt mit der Patrone, dem Stempel und dem heutigen illustrirten Drucktypus, gleichzeitig und unmittelbar nebeneinander in ein und demselben Buche vorkommt. — Die bedeutendsten Werke und die für dieselben erzielten Preise waren folgende: Die erste Ausgabe des Aristoteles „Opera Varia", Venedig, 1483, auf Velin von Adreae von Asula gedruckt, illustrirt mit 89 prachtvollen historischen Initialen im italienischen Zeitstil, 16000 M. (Quaritch). Die Gutenberg-Bibel, die 123 schön gemalte Initialen, reiche Randdekorationen und Ornamente aller Art enthält, die im besten Renaissancestil gemalt sind, 80000 M. (Quaritch). Die erste lateinische Bibel, 1462, mit Titelblättern, welche durch Blumen, Früchte und schöne Initialen in Handmalerei illuminirt sind, erzielte 30000 M. Die deutsche Bibel, 1483, die erste in Nürnberg von Koberger gedruckt, mit Holzschnitten, 1180 M. Die erste Ausgabe der Bibel in englischer Sprache mit Holzschnitten von Sebald Beham, 16400 M. „The Byble" 1537 von Thomas Matthew übersetzt, mit dem sehr seltenen Porträt John Roger's und andern Holzschnitten von Blomaert, 5540 M. Boccaccio's „De la Reine des Nobles et Femmes", 1476, mit vier reizenden Miniaturen, 13900 M. (Quaritch). „The Decameron", erste englische Ausgabe 1620, mit sehr bemerkenswerten Holzschnitten, 980 M. „Incomincione le devoti Meditationi", mit schönen Holzschnitten der Leidensgeschichte, 820 M. „St. Brandon" mit 18 Holzschnitten, von Sorg in Augsburg gedruckt, 2040 M. „Sanctarum Peregrinationem in Montem Syon", 1486, erste Ausgabe mit sämtlichen Holzschnitten, 920 M. Broughton „A Concert of Scripture", 1596, die frühesten Beispiele von Kupferstichen, die in England ausgeführt sind, 500 M. Dante, „La Commedia", die grosse Folio-Ausgabe mit Kupferstichen von B. Baldini nach Sandro Botticelli, 640 M. Froissarts „Volume des Chroniques de France", schön illuminirt, 3800 M. Pierre Gringore „Les Folles Enterprises", Paris 1505, mit schönen Holzschnitten, ein Unikum, 2120 M. (Clarke). Henry III de France, 1589, mit Holzschnitten, 920 M. (Stevens). Ein Foliant mit Kupferstichen der Brüder Hopfer aus Nürnberg, Mitte des 16. Jahrhunderts, 1000 M. (Tregaskis). „Heures à l'usage de Rome", zahlreiche Holzschnitte und illuminirt, 1684 M. (Clarke). „Heures à la Louange de la Vierge Marie" mit Holzschnitten von Geoffroy Tory, 1525, Malerei mit in Gold gehöhten Initialen, ein sehr schönes Exemplar, 17200 M. (Quaritch). „Horae in Laudem Beatissimae", 1525, in Tory's Stil illuminirt, selten, 2400 M. (Quaritch). „Horae", Rouen, 1512—30, illuminirt, Heinrich VIII. gehörend, 1000 M. (Quaritch). Dasselbe Werk, 1520—36, mit Holzschnitten, Malerei und Illuminationen, Katharina Parrs' Exemplar, 4000 M. (Quaritch). „Lancelot du Lac", Paris 1494, illuminirt, 1500 M. (Quaritch). Hrosvita „Opera", Nürnberg 1501, enthaltend 8 Blätter Holzschnitte (Brunet vermerkt in allen andern Exemplaren nur 7) 300 M. (Murray). „Das Leiden Jesu Christi", Augsburg 1515, von Wolfgang von Män, mit Holzschnitten auf 30 Blättern, 850 M. Jean Mangin's „L'amour de Cupido et Psiche", Paris 1546, mit ausgezeichneten Holzschnitten von Le Petit Bernard, nach Zeichnungen von Raphael, 1200 M. (Quaritch). „La Vita de Merlino", 1507, mit zahlreichen guten Holzschnitten, 1060 M. (Hone). „Mirrour of the Worlde", London 1481 von Caxton gedruckt, enthaltend die frühesten englischen Holzschnitte, 4500 M. (Pickering). „Missale Secundum Ecclesiae Brixinensis, 1493 von Ratdolt gedruckt, mit 16 illuminirten Initialen und dem gemalten Wappen der Stadt Brescia, 1860 M. (Quaritch). „Missale", mit einer Zeichnung aus dem Jahre 1481, St. Michael darstellend, 800 M. „Missale Romanum", mit einem sehr alten Stich der Kreuzigung, der sich in keinem andern Exemplar findet, 1000 M. „Missale Ordinis Beatae Benedicti", mit 20 grossen gemalten historischen und ornamentalen Initialen, 1481, von Sensenschmidt in Bamberg gedruckt, 2600 M. (Hone). „Monasticum Congregationis Casinensis" mit schönen italienischen Holzschnitten, 1506 in Venedig von Giunta gedruckt, 2220 M. (Hone). „Missale Ordinis Sancti Hieronymi", mit 19 grossen und 254 kleinen gemalten Initialen, 2840 M. (Quaritch). „Mortalium Nobilitas", mit Kupferstichen von Hans Holbein's Totentanz, 520 M. „Les Simulachres et Histoires faces de la Mort", 1538, erste Ausgabe mit dem Totentanz von Holbein, 890 M. (Ellis). Der Psalter der schottischen Familie Arbuthnot, 1491 angefertigt von dem Vikar Sibbald, illuminirt und dekoriert durch Initialen, Randzeichnungen und mit Miniaturbild von St. Ternan in ganzer Figur. Dieser Heilige ist der Apostel und erste Erzbischof der Picten. „Horae ad Usum Ecclesiae Ternani", 1482, mit sechs Vollseiten Miniaturen. Die beiden letztgenannten Werke, Unika, erstand Mr. Hopkins zusammen für 24000 M. — Der Erlös für zwei Drittel der Bibliothek, bestehend aus nur 2889 Werken, betrug 966009 M.

O. v. SCHLEINITZ.

[illegible] Von E. Steinmann. – Ausstellung japanischer Buntdrucke im Kunstgewerbemuseum in Leipzig. Von H. Sydow. – Clemen, P., Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III. 5; Neubauten in Nordamerika; Führer durch die Gemäldegalerie der Eremitage. – Dr. W. Fraknói; L. Clasen; Dr. H. Weizsäcker. – Wettbewerb um einen Museums-Neubau in Magdeburg. – Vergrösserung des germanischen Museums in Nürnberg; das Kupferstichkabinett des Kunstmuseums in Boston; Erwerbungen der Nationalgalerie in Berlin; Kommission für die Rembrandtausstellung in Amsterdam; Ausstellung italienischer Malereien und Skulpturen in St. Petersburg; Ausstellung von Landschaftsradirungen im Kupferstichkabinett in Berlin. – Hauptversammlung des deutschen Kunstvereins in Berlin; Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. – Nachgrabungen in Berthouville in Frankreich. – Neu entdeckte Malereien Watteau's in Paris; Einrichtung des Römerkastells Saalburg bei Homburg zu einem Museum für Altertümer; Doppelporträt des älteren Kranach in Dresden. – Auktion der Bibliothek des Grafen Ashburnham in London. – Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 11. 6. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG JAPANISCHER BUNTDRUCKE IM LEIPZIGER KUNSTGEWERBEMUSEUM.

(Schluss.)

Infolge des gleichen ernsten und logischen Strebens der japanischen Künstler wirkt eigentlich jedes leidlich erhaltene Blatt schon an sich als Farbenfleck, dessen tiefste Schönheiten vielleicht nur der erkennen kann, der einmal versuchte, mit ebenso wenig Farbe, ebenso viel zu leisten. Was aber, nebenbei gesagt, bezeichnend ist; so oft man Gelegenheit hat, deutsche, gutwillige, kluge Nörgler vor solche Blätter zu stellen, so nehmen sie die Farbe als etwas Selbstverständliches und nörgeln nur an dem Mangel an Perspektive und Schatten. Und das ist sogar sehr bezeichnend. Denn es ist ja nun einmal so, dass das nichtverstandene Gute geschmäht und das nichtgesehene Gute ignorirt wird. Von den ausgestellten Bildern dürften wohl zuerst den Besuchern am besten die Schnitte Hiroshiges und Hokusais gefallen. Hiroshiges Landschaften sind sicher die Arbeiten eines grossen Künstlers, und von unseren heut lebenden Künstlern ist vielleicht keiner zu nennen, der so naiv empfindet und mit so wenig Mitteln so eindrücklich auf Papier zu wirken weiss. Im Gegensatz zu W. v. Seidlitz könnte man trauern, dass die erwachende japanische „neue Kunst" durch die Europasucht von oben her unterbrochen ist. Japaner bleibt Hiroshige noch immer! Hier waren sicher Keime, die von dem Europasturm, der über Japan ging, geknickt wurden. Einige Sachen, zum Beispiel das Schloss in dem Nachtnebel, sehen aus, als wären sie in Düsseldorf gemacht, wo man doch erst zwanzig Jahre später anfing, ähnliches zu machen. Auch Hokusai, und der in noch höherem Grade, ist entschieden eine Erweiterung der japanischen Kunst. Fennolosa meint, was uns an ihm gefiele, wäre gerade das Europäische in ihm, und das Japanische schätzten wir nicht. Im Durchschnitt wird er recht haben, was das schätzen betrifft, aber nimmt man den Hokusai alles in allem, so bleibt er ein „Kerl". Ihm öffneten sich weitere Horizonte, als seinen Vorgängern und er hatte den Mut, sein Können nach seinem Horizont, und nicht seinen Horizont nach seinem Können einzurichten.

Diese beiden Künstler aber stehen allein in dieser Sammlung rein ostasiatischer Kunst, weil eine kleine Hinneigung zu Europa bei ihnen nicht abzuleugnen ist. Die grossen Künstler, die vorhergingen, sind wichtiger für das Verständnis japanischer Volksseele. Von Moronobu, der noch mit der Hand kolorirte und eigentlich der Vater der ganzen Richtung wurde, weil er neue Stoffe und einen neuen Stil durchsetzte, ist nichts vorhanden. Von seinem gleichzeitigen, aber jungen Schüler Masanobu sind zwei Blätter in der Sammlung, die die volkstümliche Richtung kennzeichnen, die Moronobu eingeführt hatte. Früher war alles Dargestellte höfisch-steif oder pfäffisch-ernst, jetzt beginnt das Leben des Volkes sich zu regen. Den Farbenschnitt kennt auch er noch nicht, aber er kolorirt schon mit der Hand, weil er fühlt, dass zur Darstellung nicht traditioneller Gegenstände dem Auge ein Reiz mehr gegeben werden müsse. Da ist ein „Huckepack" und eine „Toilette", die beide in kurzen Momenten das Leben der Kurtisanen schildern, welche im altjapanischen Leben ungefähr die Rolle spielten, wie im alten Griechenland. Die meisten Bilder in dieser Ausstellung handeln von ihnen, und meist erzählen sie so reizend harmlose Dinge, dass man dieser japanischen Nüance von demi monde kaum böse werden kann. Diese Damen tragen die grosse Schärpe um den Leib vornherum geknotet, um es gleich zu sagen,

damit man sie nicht etwa mit den hochachtbaren Damen verwechselt, die hintenherum knoten. Die letzteren sind sämtlich ehrbar. Ein reizendes Bild von Utamaro zeigt zwei niedliche Kurtisanen mit zwei Katzen, die im Zimmer auf und ab gehen. An der Wand hängt ein Bild des japanischen Vesuv, des schneebedeckten Fusijama. Über dieses grosse Landschaftsbild lässt nun Utamaro ein kleineres herunterhängen, auf dem er die beiden unten parodirt. Oben gehen ebenfalls am Fusse des Fusijama zwei Damen spazieren, aber sie haben sich hinten geknotet, und die vordere blickt mit so viel Verachtung, wie in Japan in sein Gesicht zu legen, einem anständigen Menschen erlaubt ist, auf die beiden Kätzchen herunter.

Denn, auch das muss nebenbei bemerkt werden, der vornehme Ostasiate soll sein Gesicht so in der Gewalt haben, dass man ihm keine Seelenregung ansehen kann. Er muss bei seiner Hochzeit dasselbe Gesicht machen wie beim Harakiri, wo er sich vor feierlich versammelter Familie den Bauch aufschlitzt. Sich gleich bleiben ist die Forderung der Aristokratie drüben wie bei uns. Daher kommt es, dass ein Künstler, wenn er die Vornehmen darstellt, oder die, welche es den Vornehmen nachmachen, in das Gesicht gar keinen Ausdruck legen darf. Man sehe sich die fünf Blätter Harunobu's an, die Kiyonaga's und die Utamaro's, und achte auf die Gesichter: wo Ausdruck darin ist, wird im ganzen Körper keine Ruhe sein, das prächtige Gewand und vielleicht auch die Umgebung werden zeigen, dass das Bild nicht einen Vornehmen, sondern einen Schauspieler vorstellt.

Mit Harunobu wurden die Schauspieler ein beliebter Stoff für Maler, weil sie es ermöglichten, grosse Farbenpracht in den Gewändern und Charakteristik in Bewegung und Antlitz zum Ausdruck zu bringen. Sein Zeitgenosse Shunsho mit seiner ganzen Schule hat fast nur Schauspieler und Bühnenstoffe behandelt; von ihm und seinem hochbegabten Schüler Shuncho sind mehrere Blätter in der Ausstellung zu sehen. Sein gleichaltriger Freund Sharaku geht noch weiter, indem er nur die Köpfe solcher Charakterfiguren macht, die einen Europäer wie Karikaturen anmuten, aber denen man eine scharfe Beobachtung nicht absprechen kann. Die schönsten Theaterbilder der Sammlung sind: Shuncho's aus zwei Blättern bestehendes Theaterensemble und Kiyonaga's Theaterorchester. Shuncho führt uns in ein Sommertheater. Durch ein Bambusgitter sieht man auf eine graugrüne Landschaft, der man ansieht, dass es Nacht ist. Im Innern tanzt vorn ein alter Mann und redet dabei etwas Witziges, wobei vom Souffleur sein Gesicht mit einem Licht beleuchtet wird, damit der Zuschauer seiner Mimik besser folgen kann. Im Hintergrunde steht eine Gruppe von Tänzerinnen und das Orchester, bei dem besonders ein reichgekleideter alter Musikant auffällt. In der Mitte brennen Papierlaternen. An diesem Bilde lässt sich viel lernen in Bezug auf die Art und Weise, Licht und Helligkeit ohne Schatten hervorzubringen. Das andere noch schönere Bild stellt ein Orchester von drei Männern und zwei Frauen dar. Hier hat der grösste Meister des Buntdrucks, Kiyonaga, eine Harmonie der Farbe, der Linie und der Komposition erreicht, die ihn unter die grossen Künstler aller Zeiten einreiht. Wie diskret und fein die Gesichter der von der Musik bewegten Männer! Welches Ebenmass in den Körpern, welcher Ernst und welche Grazie in der Gewandung. Leider sind von diesem grossen Kiyonaga — es ist ein Name, den sich zu merken verlohnt — nur noch wenige Blätter in dieser Sammlung, zwei Blätter mit drei vornehmen jungen Mädchen in reizend einfachen sonnigen Landschaften, ein Blatt, einen Spaziergang mit Kindern darstellend, und ein humoristisches Blatt, auf das besonders hingewiesen werden mag. In der Mitte ist eine Grablaterne und ein Gitter, welches zwei Gräber voneinander trennt. Vor dem Gitter liegt auf der Erde eine trostlose junge Witwe, und neben ihr schluchzt ihre Mutter, indem sie ihren Ärmel an die Augen hält. Hinter dem Gitter steht in gelber Trauerkleidung ein junger Mann, der vermutlich seine Frau verloren, und neben ihm schluchzt sein Vater, indem er sich auch mit dem Ärmel die Augen wischt. Das Lustige ist nun, dass die beiden weinenden Alten noch Zeit finden, die beiden Jungen anzustossen und sie aufeinander hinzuweisen. Die Bewegung ist meisterhaft parodirt. Man denkt dabei unwillkürlich an die altgriechische Novelle von der Witwe, die ihren toten Mann an den Galgen hängt, um dem Wachtposten für sich das Leben zu retten.

Ist von Kiyonaga leider nicht mehr bei diesem Anlass zu sagen, so viel mehr von dem décadent der Schule, von Utamaro, der nicht Mass halten kann, und besonders mit schwarzen Flächen bis zum Überdruss operirt. Überlange Figuren, überlange Köpfe, gezierter Faltenwurf, aber grosser koloristischer Farbenreiz sind Hauptmerkmale dieses Meisters. Seine Stoffe wählt er aus allen Kreisen, die gute Gesellschaft, das Theater und die Halbwelt sind ihm gleich vertraut. Aus der guten Gesellschaft ist in der Sammlung eine Falkenjagd der Tokugawa, d. h. der eigentlich regierenden Shogunfamilie, und viele Kinderstuben und Toilettenscenen. Reizend schildert er die Mutterfreuden und die Spiele der jungen Mütter mit ihren Kindern. So schildert er eine junge Mutter, die ihr Kind auf den Schultern trägt und sich so weit vornüberbeugt, dass das Kind ihre beiden Köpfe im Spiegel eines Brunnens sehen kann. In Linie, Farbe und Idee ist das ein Blatt, das jeden anspricht. Wäre Utamaro ein Europäer und hätte „Guck, guck“ daruntergeschrieben, er wäre sofort ständiger Mitarbeiter am Daheim

oder einem anderen Familienblatt geworden. Auch seine gekämmten Bauern, die Schmerz ausdrücken, haben dieses grob stoffliche Interesse, während seine Kurtisanenbilder reizvoller in der Conception sind. Als Techniker steht er keinem, vor ihm oder nach ihm, nach. Neben Utamaro verdient noch Toyokuni mit seiner „grossen Wäsche" in drei Blättern Erwähnung und das seltene Blatt von Nagayoshi, einem Schüler von Kiyonaga.

Hoffentlich gelingt es, im nächsten Jahre einmal eine Ausstellung von Kiyonaga's zusammenzubringen, die ein zusammenfassendes Bild über diesen grossen Künstler geben kann. Einstweilen sei zur Vorbereitung für die, die ein Sammlerinteresse an diesen immer seltener werdenden Blättern gefunden haben, auf das Buch über die Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes von W. v. Seidlitz hingewiesen, aus dem man auch über die ganze fremde Litteratur dieses Gegenstandes leicht und gründlich unterrichtet wird.

FRITZ SYDOW.

BÜCHERSCHAU.

„Zeitschrift für Bücherfreunde" herausgegeben von *Fedor von Zobeltitz.* Velhagen und Klasing. 1897.

Während es in anderen Ländern, z. B. England und Frankreich, schon seit langer Zeit stattliche Gemeinden von Bücherfreunden und Büchersammlern giebt, sieht es bei uns in Deutschland in dieser Beziehung noch recht kläglich aus. Der als „Bücherwurm" verschrieene Deutsche ist nur in sehr einseitigem Sinne Bücherliebhaber. Er liest zwar viel und gern, aber er legt keinen Wert auf eine geschmackvolle Ausstattung, er hat keine Freude am Besitz schöner Bücher, er kauft sie nicht, wenn er sie borgen kann, ja er hält es sogar für sinnlose Verschwendung, für Bücher viel Geld auszugeben. Ein merkwürdiger Widerspruch, über den schon viel gesprochen und geschrieben worden ist — ohne eine Änderung herbeizuführen! Man wird in Deutschland, selbst in den Häusern geschmackvoller und kunstsinniger Menschen, welche für die Einrichtung ihrer Wohnungen grosse Summen verausgaben, abgesehen von den Fachbibliotheken der Gelehrten, meist vergeblich nach einer Bibliothek suchen, die in England z. B. fast überall zu finden ist. Schiller und Goethe und in den besten Fällen Reuter und Meyer oder Brockhaus bilden meist den ganzen Bücherreichtum des normalen Deutschen. In der äusseren Ausstattung steht unser Buchgewerbe auch durchaus noch nicht auf der Höhe der Zeit. Deutschland, das sich rühmen kann, den Erfinder der Buchdruckerkunst zu seinen Söhnen zu zählen, und das früher durch seine Druckwerke die ganze Welt belehrte, empfängt Anregungen in dieser Beziehung jetzt meist von auswärts. Erst in neuester Zeit scheint hierin eine Besserung eintreten zu wollen. Der vielverlästerte und verschrieene „Pan" zum Beispiel leistet in der Ausstattung und im Druck geradezu Mustergültiges und hat hierdurch schon in hohem Masse belebend und belehrend gewirkt. Mit Freuden ist deshalb auch das Unternehmen der Firma Velhagen und Klasing zu begrüssen, die in der „Zeitschrift für Bücherfreunde" nicht nur ein Organ für Bücherliebhaber geschaffen hat, sondern auch dem Bücherwesen im allgemeinen neue Freunde gewinnen und zur Verfeinerung des Geschmackes unter dem grossen Publikum beitragen will. Die den ersten Band des laufenden Jahrganges bildenden sechs ersten Hefte der monatlich erscheinenden Zeitschrift geben uns ein klares Bild von den Bestrebungen des Unternehmens und lassen für die Zukunft das beste hoffen. Die äussere Ausstattung ist ganz vorzüglich, wie es sich ja bei einer Zeitschrift, die „der Frage künstlerischer Buchausstattung moderner Werke besondere Beachtung schenken will", von selbst versteht. Der von Sattler entworfene Umschlag steht zum Zweck und Inhalt der Hefte in engster Beziehung. Es ist hier natürlich nicht möglich, jedem der grösseren, reich illustrirten Artikel besondere Beachtung zu schenken, jedoch soll wenigstens ein Überblick der behandelten Themata gegeben werden, um die Reichhaltigkeit des Textes, der dem Bücherliebhaber jeder Geschmacksrichtung etwas bringt, hervorzuheben. L. Schreiber: „Über die Holztafeldrucke der Apocalypse", Jean Loubier: „Ein venezianisches Modelbuch vom Jahre 1559", H. Meisner: „Der Bücherfluch", K. Schorbach: „Die Historie der schönen Melusine", W. Fabricius: „Die ältesten gedruckten Quellen zur Geschichte des deutschen Studententums" etc. behandeln die ältere Zeit, während Artikel von Graf zu Leiningen-Westerburg, Meier-Gräfe, Otto J. Bierbaum, F. von Zobeltitz, F. Poppenberg und A. Lichtwark der modernen Buchausstattung, den Ex-libris und den Einbänden gewidmet sind. Ed. Heyck und C. Scherer schreiben über die Bibliotheken der Schlösser in Donaueschingen und Kassel, O. Hecker über die Schicksale der Bibliothek Boccaccios. Ferner sind L. Geigers interessante Artikel „Die erste Ausgabe von Goethes Hermann und Dorothea und ihr Verleger", „Wieland an seinen Sohn Ludwig", sowie F. v. Zobeltitz' Aufsatz über „Münchhausen und die Münchhausiaden" besonders hervorzuheben. Für Autographensammler ist R. Beer's „Autographensammlnng der K. K. Hofbibliothek in Wien" und F. Fischer's von Röslerstamm „Vom Autographensammeln" bestimmt. Unter der Rubrik „Kritik" enthält jedes Heft eine Reihe von Bücherbesprechungen, die Abteilung „Chronik" bringt kleinere Mitteilungen der verschiedensten Art, das „Beiblatt" ist besonders für den Bücherliebhaber im eigentlichen Sinne und Sammler von Interesse, da es aus Anzeigen von Katalogen, Auktionsberichten und das Bücherwesen betreffenden Angeboten und Inseraten besteht. Dem verdienstvollen Unternehmen bleibt hoffentlich die Anerkennung und Würdigung des grossen Publikums nicht versagt. Hält sich die Zeitschrift in den eingeschlagenen Bahnen, so wird sie nicht unwesentlich dazu beitragen, auch in Deutschland die Freude am Bücherwesen allgemeiner zu machen und wird uns anspornen, anderen Nationen nachzueifern, die uns in dieser Beziehung weit voraus sind.

T.

G. Der soeben in Paris erschienene *Catalogue sommaire des Sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des Temps modernes* ergänzt in sehr vollkommener Weise die Sammlung der Louvre-Kataloge. Von dem vor mehr als Jahresfrist verstorbenen Courajod begonnen, ist er von dem derzeitigen Konservator der neueren Skulpturen André Michel in Verbindung mit seinen Assistenten Le Prieur in musterhafter Weise zu Ende geführt worden. Ausser den Geburts- und Todesjahren der Künstler und der Angabe des Materials enthält der Katalog auch die Herkunft der Werke, so weit es möglich war, diese zu bestimmen. (8°. 96 S. 16 Abbildungen. Preis 1,25 Frks.)

NEKROLOGE.

†. — Der spanische Maler *José Gonzalvez* ist in Saragossa gestorben.

London. — Am 22. Dezember starb im Alter von 76 Jahren Mr. *Alfred Morrison* in Fonthill, England. Der Verstorbene besass die reichhaltigsten Kunstsammlungen aller Art, unter denen sich auch wertvolle griechische Antiquitäten befanden. Besonders berühmt war seine von Alessandro Castellani geordnete Gemmensammlung. Seine Autographensammlung, eine der ersten Englands, war reich an schriftlichen Dokumenten der bedeutendsten Künstler aller Zeiten und Nationen. Mr. Morrison galt als ein freigebiger Mäcen.
v. S.

Lady Millais starb am 23. Dezember in Schottland, nachdem ihr ältester Sohn dem Vater im September dieses Jahres in den Tod nachfolgte. Sie heiratete Sir John Everett Millais, als in sehr jugendlichem Alter ihre Ehe mit John Ruskin [illegible] worden war.
v. S.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ Die *Inspektion der Gemäldegallerie in Stuttgart* ist dem Professor *Carl Lemcke* übertragen worden.

PREISVERTEILUNGEN UND WETTBEWERBE.

†. *Dresden.* — Die Akademie der bildenden Künste hat den grossen Preis, das Reisestipendium auf zwei Jahre mit je 3000 M. dem Kupferstecher und Radirer *Richard Müller* aus Tschirnitz in Böhmen, und die grosse goldene Medaille *Georg Erler* aus Dresden verliehen.

†. *Berlin.* — Zwei Stipendien von je 600 M. aus der Ernst Reichenheim-Stiftung sind den Malern *Oscar Heller* aus Stauding in Mähren und *Franz Triebsch* aus Berlin verliehen worden.

†. — Die Stadt *Weissenburg am Sand* schreibt für in Bayern lebende Künstler einen Wettbewerb für ein *Brunnendenkmal Kaiser Ludwig des Bayern* aus. Dasselbe soll auf dem Holzmarkt aufgestellt werden. Zur Ausführung — Fracht und Aufstellungskosten inbegriffen — stehen 45000 M. zur Verfügung. Als erster Preis wird die Aufstellung zuerkannt, doch muss dieser, wie auch die anderen zu 1500 und 1000 M. nicht unbedingt verteilt werden. Die Modelle, in 1/5 der Originalgrösse zum mindesten, müssen spätestens am 1. Juni 1898 an den Stadtmagistrat eingeschickt werden, bei welchem auch Situationspläne etc. erhoben werden können.

†. *San Francisco.* — Die Universität in San Francisco in Kalifornien hat eine internationale Konkurrenz für ihre Neubauten in Aussicht genommen. Es handelt sich um eine vollständige Neuanlage — ungefähr 28 Gebäude —, für welche fast 100 Hektar zur Verfügung stehen. Weder betreffs des Stiles noch der Kosten sind irgend welche Vorschriften gemacht. Fünf Millionen Dollars sind vorläufig bestimmt.

†. *Zürich.* — In der *Konkurrenz um ein Pestalozzidenkmal* ist der erste Preis nicht verteilt worden. Zwei zweite Preise zu 2000 Frks. erhielten *Giuseppe Chiattone* (Lugano) und *Hugo Siegwart* (Luzern), den dritten Preis von 1000 Frks. *Luigi Vasalli* (Lugano). Über die Ausführung des Denkmals ist noch nichts bestimmt.

†. *Giessen.* — In dem *Wettbewerb* um ein *Kriegerdenkmal* für Giessen erhielt der Bildhauer *L. Habich*-München den ersten Preis.

DENKMÄLER.

T. *Wien.* — Das Modell des *Reiterstandbildes Erzherzog Albrechts,* das auf der Albrechts-Bastei vor dem Palais des Erzherzogs Friedrich errichtet werden soll, ist im Atelier des Professors *von Zumbusch* vollendet worden.

†. *Budapest.* — Am 1. November wurde das Grabdenkmal des Landschaftsmalers *Anton Ligeti,* ein Werk des Bildhauers *Julius Donáth,* enthüllt.

○ *Die Ausführung der Standbilder brandenburgisch-preussischer Herrscher* für die *Siegesallee in Berlin* nimmt raschen Fortgang. In den letzten Tagen sind die den Professoren *R. Begas* und *M. Baumbach* übertragenen Skizzen und Modelle besichtigt und genehmigt worden. R. Begas ist die dankbare Aufgabe zu teil geworden, den Markgrafen Waldemar, den letzten Askanier (1308—1319), darzustellen, der als jugendlicher Held sich lange im Andenken des Volkes erhalten hat. Der Künstler hat ihn denn auch mit dem vollen Glanze ritterlicher Romantik umgeben, und als Seitenfiguren sind zwei charakteristische Vertreter der Zeit gewählt worden: der Hochmeister des deutschen Ordens Siegfried von Feuchtwangen und der Minnesänger Heinrich Frauenlob. Auf Baumbach's Anteil ist ein Doppelstandbild gefallen, das der Markgrafen Johann I. und Otto III., zweier Brüder, die von 1220—66 gemeinschaftlich in schöner Eintracht regierten. Als Nebenfiguren sind der glücklich aufgebauten Gruppe der erste Bürgermeister von Berlin Marsilius und der Propst Simon von Köln beigegeben worden. — Die Ausführung der Statue des Grossen Kurfürsten ist Prof. *Schaper* übertragen worden, der ein kleines Modell der Figur bereits vollendet hat. Dem Kurfürsten werden sein Kanzler von Schwerin und sein Feldmarschall von Derfflinger zur Seite stehen. Am südlichen Ende soll die Siegesallee einen monumentalen Abschluss durch einen Brunnen erhalten, der an Stelle des jetzigen „Wrangelbrunnens" treten soll. R. Begas hat für diesen Brunnen bereits eine Skizze angefertigt, die in der Mitte eine Borussia zeigt, die von zwei Landsknechten umgeben ist. Die ersten Gruppen werden bis zum 22. März aufgestellt sein.

○ *Geheimer Baurat Wallot* hat, wie die Nordd. Allg. Ztg. meldet, dem Centralkomitee zur *Errichtung des Nationaldenkmals für den Fürsten Bismarck in Berlin* seinen Austritt angezeigt. Den Grund dazu hat eine Meinungsverschiedenheit zwischen dem Erbauer des Reichstagsgebäudes und den übrigen Mitgliedern des Komitee's gegeben. Während sich diese nämlich für einen Abstand von 60 Metern als Entfernung des Denkmals von der Fassade des Reichtagsgebäudes entschieden haben, ist Wallot der Ansicht, dass der Abstand 120 Meter, also das Doppelte, betragen müsse. Auch wir glauben, dass Wallot das Richtige getroffen hat. Da das Standbild schlechterdings nicht mit dem architektonischen Hintergrund konkurriren kann, wird sich seine Wirkung um so mehr steigern, je grösser die Entfernung vom Reichstagsgebäude genommen wird. Ohnehin haben einige Teilnehmer am Wettbewerb für das Standbild allein eine Höhe von mindestens 7 Metern angenommen, was durchaus nicht zu viel ist, wenn man in Betracht zieht, dass die Figur auf der Siegessäule, deren Gegenwirkung ebenfalls berücksichtigt werden muss, 8,3 Meter hoch ist. Die Verhandlungen des Komitee's mit R. Begas haben übrigens dahin geführt, dass der Künstler sich zu einigen Änderungen entschlossen hat. In etwa drei Wochen soll der veränderte Entwurf dem Komitee zur Besichtigung geboten werden.

Wien. — Am 19. Dezember hat hier eine Beratung von persönlichen Freunden des dahingeschiedenen Meisters Brahms

und von Vertretern der hiesigen Musikinstitute und der musikalischen Presse stattgefunden, um die nötigen Schritte zur Bildung eines Komitees für ein *Brahmsdenkmal* auf einem öffentlichen Platz der Stadt zu thun. Zum Präsidenten des aus musikalischen Persönlichkeiten des In- und Auslandes zu bildenden Komitees wurde Frhr. v. Bezecny, zu Vicepräsidenten die Herren Hofoperndirektor G. Mahler und Hofkapellmeister H. Richter gewählt. Das mit der Besorgung der Vorarbeiten betraute vorbereitende Komitee trat unter dem Vorsitz Nic. Dumba's ebenfalls zusammen. Anfragen und Zuschriften sind an das „Brahms-Denkmal-Komitee, 1. Bezirk Musikvereinskanzlei“ zu richten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ ⊙ Im *Antiquarium der Königlichen Museen in Berlin* wurde in diesen Tagen ein neuer Sammlungsraum eröffnet, ein kleineres Zimmer, das bisher zu Verwaltungszwecken gedient hatte und jetzt zur Aufnahme des *Hildesheimer Silberschatzes* hergerichtet worden ist. Der Hildesheimer Schatz war früher im sogenannten Sternsaale sehr gedrängt und an sehr wenig gut beleuchteter Stelle mit vielen verschiedenartigen Gegenständen, Goldsachen, geschnittenen Steinen, Gläsern, Mosaiken u. a. zusammen untergebracht und kam an diesem für ihn ungünstigen Platze nicht zur Geltung, so dass er während der 25 Jahre, die seit seiner Auffindung verstrichen sind, fast in Vergessenheit geraten war. Jetzt für sich im eigenen Kabinett und in sehr heller Beleuchtung aufgestellt, ist er als der kostbarste Besitz der Sammlung hervorgehoben und der allgemeinen Würdigung, wie er sie im höchsten Masse verdient, zugänglich gemacht. Der Neuaufstellung ist eine Herrichtung der zum grössten Teil in defektem Zustande gefundenen und früher so belassenen Gefässe vorausgegangen. Man hat die Henkel und Füsse, die ursprünglich an die Gefässe angelötet gewesen waren und sich während des langen Lagerns in der Erde abgelöst hatten, wieder angesetzt und die zahlreichen losgebrochenen Scherben und Bruchstücke, so weit das möglich war, in ihren alten Zusammenhang eingefügt. Durch diese Arbeiten sind nicht nur die bereits vorhandenen Gefässe in einen ansehnlicheren und vor allem haltbareren Zustand gebracht, sondern der Bestand ist auch durch einige Stücke noch vermehrt worden, die sich aus losen Fragmenten haben zusammenfinden lassen. So ist namentlich ein zierlicher kleiner Dreifuss mit einer bisher unbekannten Inschrift wieder entdeckt, zu dem Küchengeschirr ist aus zahlreichen Scherben eine grosse geriefelte Schüssel zugekommen, unter dem Trinkgeschirr sind zwei mit einem vergoldeten Blätterkranze verzierte Becher wieder ganz geworden. Andere Gefässe sind wesentlich vervollständigt worden: der grosse Krater mit der prachtvollen Rankenverzierung hat seinen Fuss wieder erhalten, zu den hübschen Näpfchen mit den emaillirten Epheuranken sind zugehörige Henkel wiedergefunden, an der sogenannten Eierschale haben sich die Spuren von einem einst vorhandenen, jetzt leider nicht mehr erhaltenen Griff, und von drei kleinen Füsschen aufgefunden. Der ganze Bestand des Schatzes ist bei Gelegenheit dieser Herstellungsarbeiten einer genauen Prüfung und erneuten wissenschaftlichen Untersuchung unterzogen, über deren Ergebnisse im Archäologischen Anzeiger 1897 S. 115ff. berichtet worden ist. Zugleich mit der Neuaufstellung sind die vorbereitenden Schritte zu einer grossen Publikation des Schatzes gethan, die ihrerseits dazu beitragen soll, diese wertvollsten Überreste antiker Silberarbeit weiteren Kreisen in zuverlässiger Form bekannt zu machen.

London. — Von den Museen. Die „National-Gallery“ hat freihändig aus Privatbesitz ein schönes Damenporträt von Romney's Meisterhand erworben. Es ist gleichzeitig ein gefälliges und bedeutendes künstlerisches Werk. Das Bild, Kniestück, stellt Mrs. Currie, geborene Elisabeth Close dar, und kann als ein typisches Werk Romney's angesehen werden. Es hängt jetzt im Saale XVIII der Galerie, neben zwei Bildern von Gainsborough, von denen das eine die berühmte Schauspielerin Sarah Siddons darstellt. Viele „Romney's“ darf man nicht beisammen sehen, weil des Meisters Schwäche die ist, dass es ihm etwas an Erfindung mangelt und infolge dessen seine Bilder leicht monoton wirken. Aus dem Tagebuch Romney's kann man entnehmen, dass für dies Porträt fünf Sitzungen stattfanden, und dass er für ersteres im Jahre 1789 die Summe von 1260 M. erhielt. Den jetzigen Erwerbspreis scheint man nicht gerne nennen zu wollen, indessen verlautet, dass derselbe im Verhältnis zum Marktwert des Bildes von etwa 120000 M. als relativ niedrig zu bezeichnen sei. — Im British-Museum waren seit einigen Jahren versuchsweise an verschiedenen Tagen der Woche abwechselnd einzelne Abteilungen des Abends von 8—10 Uhr bei elektrischem Licht für das Publikum geöffnet. Die Verwaltung des Instituts macht nun bekannt, dass diese Vergünstigung mit dem neuen Jahre eingestellt wird. Begründet wird die Massnahme mit dem Hinweise auf den zu wenig regen Besuch. Dagegen wollen die Direktoren den bisher um 4 Uhr stattfindenden Schluss weiter hinausschieben. Die Verwaltung sagt zu ihrer Rechtfertigung: sie habe einen ehrlichen und wohlgemeinten Versuch unternommen, auf den das Publikum nicht bereitwillig eingegangen sei. Die Besucher behaupten: Die Erleuchtung war eine so schwache, dass man die Kunstgegenstände kaum erkennen konnte, und das Öffnen nur einzelner Abteilungen sei nicht zweckentsprechend. Vom objektiven Standpunkt aus möge zur Sache folgendes bemerkt werden: die bestehenden Vorkehrungen und Veranstaltungen zur elektrischen Beleuchtung des gesamten Museums sind nicht ausreichend genug, aber der grossen Feuersgefahr wegen, der das Gebäude durch seine Lage ausgesetzt ist, scheut man sich, durch mächtige Maschinenanlagen u. s. w. die schon vorhandene Gefahr noch zu vermehren. — Das South Kensington-Museum hat von einem im Jahre 1606 erbauten, und jetzt demolirtem Hause, das in Bromley-by-Bow stand, sehr wertvolle, in Eichenholz geschnitzte Zimmerdekorationen erworben. So namentlich: eine vollständige Deckenbekleidung, die Wandverzierungen und die Kaminausschmückungen. Aus den Beständen des Museums wurden hierzu geeignete Möbel abgegeben, um so ein vollständig neues Zimmer im Stile Jacob I. herzustellen. — Die Wände derjenigen Säle des Museums, welche durch Überweisung ihrer Schätze an das kürzlich errichtete Institut für moderne Kunst verfügbar wurden, sind provisorisch mit älteren Gemälden besetzt. Alsdann hat das Museum eine Sammlung orientalischer Stickereien erworben, die (aus dem 17. Jahrhundert) aus Damaskus, Konstantinopel, Brussa und der Levante stammen. Endlich wurde neuerdings eine grosse Anzahl Gipsabgüsse aufgestellt, unter denen hervorzuheben sind: architektonische Ornamente aus der Moschee des Sultans Hassan und Kait Bey, sowie ornamentale Details aus dem Palast des grossen indischen Kaisers Akbar, in Fathpur Sikri, nahe bei Agra. O. v. SCHLEINITZ.

†. *Petersburg.* — Im Januar findet in den Räumen des Baron Stieglitz'schen Museums eine *finnisch-russische Kunstausstellung* statt. Ausser Gemälden wird dieselbe auch eine besondere Abteilung für Skulpturen und künstlerische Majoliken enthalten.

Venedig. — Durch Beschluss der städtischen Behörden ist die nächste internationale Kunstausstellung bereits für das Jahr 1899 angesetzt worden. Überhaupt bildet sich Venedig im Rahmen seines finanziellen Könnens aber mit anerkennenswerter Energie zur unbestrittenen modernen Kunsthauptstadt Italiens aus. So wird jetzt die auf Schenkungen des Fürsten Giovanelli gegründete Galleria d'arte moderna im Erdgeschoss des Palazzo Foscari am Canale grande ein Heim erhalten. Die junge Galerie besteht bereits aus 24 Ölbildern, 3 Bildhauerarbeiten und 36 Aquarellen. Kürzlich ist als neue Gabe ein Werk Dettmann's eingetroffen.

T. *Dresden.* — Am 16. Dezember ist der geschäftsführende Ausschuss für die *Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899* unter Vorsitz des Oberbürgermeisters Geh. Finanzrat Beutler endgültig zusammengetreten. Derselbe besteht aus den Herren: Oberbürgermeister Geh. Finanzrat Beutler als Ehrenvorsitzenden, Geh. Regierungsrat Roscher als Vertreter der Königl. Staatsregierung, Kupferstecher Professor Büchel, Professor Diez, Maler Otto Fischer, Architekt Gräbner, Hofrat Graff, Bildhauer Gröne, Hofrat Professor Gurlitt, Kommerzienrat Hahn, Maler Hochmann, Professor Kuehl, Professor Kiessling, Professor Lehrs, Konsul Lüder, Hofrat Pauwels, Professor Prell, Bildhauer Rassau, Architekt Schramm, Maler Schreyer, Dr. Paul Schumann, Geh. Regierungsrat Dr. v. Seidlitz, Maler Stagura, Maler Stremel, Professor Treu, Geh. Baurat Wallot und Geh. Hofrat Professor Dr. Wörmann. In den Vorstand wurden gewählt: Professor Kuehl erster, Professor Prell zweiter Vorsitzender, Professor Kiessling erster, Professor Gurlitt zweiter Schriftführer, Kommerzienrat Victor Hahn Schatzmeister. In den Finanzausschuss wurden ausserdem die Herren Architekt Gräbner und Konsul Lüder gewählt. Der Vereinigung bildender Künstler Dresdens (Secession) wurden fünf, der Kunstgenossenschaft acht Vertreter im Ausschuss zugestanden. Mitgeteilt wurde ferner, dass von seiten des Ministeriums Herr Geh. Regierungsrat Dr. Roscher zum Regierungskommissar für die Ausstellung bestimmt worden sei. Die Ausstellung soll vom 1. Mai bis 1. Oktober dauern.

Paris. — In der *Galerie des artistes modernes* haben sechs Künstler, deren Namen vom Marsfeldsalon her einen guten Klang haben, eine kleine kunstgewerbliche Ausstellung veranstaltet. „Den verwickelten Formen, den anspruchsvollen Bizarrerien gewisser Faiseurs wollen sie die Einfachheit, die Klarheit und die Logik entgegensetzen, und in ihrem Suchen nach neuen Formeln werden sie weniger von dem Wunsch getrieben, etwas ganz Neues zu schaffen, als von der festen Überzeugung, dass das gesellschaftliche und häusliche Leben ihrer Zeit eine Zimmer-Ausstattung braucht, die seinen Bedürfnissen, seinen Ideen, seiner Auffassung des Daseins, seiner Seele entspricht." Diesem Satze ihres Programmes, der vielleicht etwas einfacher hätte ausgedrückt werden können, kann man nur beistimmen; leider aber werden seine Forderungen bei weitem nicht von allen ausgestellten Werken erfüllt. *Tony Selmersheims* Möbel haben etwas Affektirtes, Gespreiztes, und seine Leuchter und sein Tintenfass sind nicht praktisch; glücklicher ist er in einigen Trägern von Beleuchtungskörpern. Dagegen scheint mir *Plumet* in seinen Möbeln für das Arbeitszimmer eines Architekten seine Aufgabe trefflich gelöst zu haben. Der Bücher- und Mappenschrank, der Schreibtisch und die Stühle, in poliertem Eschenholze mit Messingbeschlägen, sind sehr einfach und geschmackvoll in den Linien, äusserst praktisch und bequem und stimmen vorzüglich zu den lichten Tapeten eines modernen Arbeitszimmers, das vor allem hell sein will. Nur sind sie trotz dem verhältnismässig billigen Rohmaterial immer noch recht kostspielig. Ein ausgezeichnetes Stück ist auch die Badezimmertäfelung von *Felix Aubert* und *Alexander Charpentier* mit einem farbig sehr zarten Muster stilisirter Wasserlilien und einem einfarbigen Thonfries badender Frauen als Bekrönung. Erwähnt seien noch die Spitzen, Stoffe, Tapeten und Teppiche von Aubert, unter denen sich vieles Gute neben manchem Gesuchten findet, ein paar Broschen und ein Thürgriff von *Dampt,* die silbernen Petschafte und die Lederarbeiten von *Charpentier.* — Von den zahllosen augenblicklich stattfindenden Einzelausstellungen ist eine der interessanten die des Malers *Eugène Vail* in der Galerie Mancini. Es gehört viel Mut und noch mehr künstlerische Ehrlichkeit dazu, im besten Mannesalter noch umzusatteln, wenn man „hors concours" der Champs Élysées ist und auch sonst für seine früheren Arbeiten alle denkbare Anerkennung erhalten hat. Viele seiner Freunde haben es bedauert, dass er „eingeweiht in die Poesie des Nordens, der Sehnsucht nach dem Unfassbaren" nachgegeben hat, Mystiker geworden ist. Aber diese Schilderungen der Dämmerung, des Nebels, des trüben Tages, der „geheimnisvollen Stunden" haben zum Teil einen grossen Stimmungsgehalt. Nur das Wesentlichste bemüht sich der Künstler zu geben. Einige seiner Landschaften, wie das Pays morne erinnern in ihrer äussersten Dämpfung der Farben, in ihrer unendlichen Vereinfachung der Linien an Puvis' „Armen Fischer". Eines der charakteristischsten Bilder ist der „Bretonische Sonntag". Morgendämmerung an einem Flusse in der Bretagne. Das Wasser und die kahlen Hügel am jenseitigen Ufer, ein einsames Segel geben eine melancholische Harmonie blaugrauer, bräunlicher, stumpfgrüner Töne. Vorn hebt sich das bleiche Gesicht und der Oberkörper einer jungen Frau davon ab. In den fest über dem Gebetbuche gefalteten Händen, in den strengen Zügen ist jener unerschütterliche Glaube der Bretagnerinnen ausgeprägt, der nie einen Zweifel gekannt hat. Wie die Heilige eines Kirchenfensters steht die Gestalt in der fahlen Beleuchtung da.

G.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Das *Deutsche Archäologische Institut in Athen* hat auch in diesem Winter die *Ausgrabungen im Nordwesten der Akropolis* wieder aufnehmen können, dank der Unterstützung zahlreicher freigebiger Gönner, die nun schon fünf Jahre hindurch die Ausführung dieser auf die Erforschung der Topographie des alten Athen gerichteten Untersuchungen in grösserem Massstabe ermöglicht hat. Die Aufklärung der alten Agora ist das nächste Ziel. Sie ist jetzt vom Kolonoshügel aus in Angriff genommen, wo schon während der letzten Campagne östlich des sogenannten Theseion die Reste eines altgriechischen Baues, der aus einem etwa quadratischen, ca. 9 m langen Saale mit Säulenvorhalle besteht, freigelegt wurden. Hier werden die Grabungen fortgesetzt, und zugleich sind die Arbeiten auch der grossen, der Pisistratischen Zeit angehörigen Wasserleitung am Westabhang der Burg wieder zugewendet, mit deren Aufdeckung die Ausgrabung 1892 auf das glücklichste eingeleitet wurde.

VERMISCHTES.

Venedig. — Die in Nr. 2 der „Kunstchronik" als in Bildung begriffene englisch-italienische Gesellschaft für Ausbeutung der besonderen Venetianer Kunstgewerbszweige ist zusammengetreten und wird den kaufmännischen Betrieb am 1. Januar 1898 eröffnen. Die englischen Kapitalien lehnen sich an die Unionbank in London an. Als Direktoren der

Gesellschaft zeichnen die Engländer Leof und Gray und die Italiener Suppici (Präsident der Handelskammer von Venedig), Salviati und Jesurum.

Berlin. — Das *Königliche Kunstgewerbemuseum*, Prinz Albrecht-Strasse 7, veranstaltet in den Monaten Januar bis März 1898 nachstehende Vorträge: a. Ziele und Wege des heutigen Kunstgewerbes. Direktor Dr. *P. Jessen*, 10 Vorträge, Montag abends $8^1/_2$—$9^1/_2$ Uhr. Beginn: Montag den 10. Januar 1898. b. Geschichte der Möbel. Reg.-Baumeister *Richard Borrmann*, 10 Vorträge, Dienstag abends $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr. Beginn: Dienstag den 11. Januar 1898. c. Die dekorative Malerei des Mittelalters und der Renaissance. Dr. *Oskar Fischel*, 10 Vorträge, Donnerstag abends $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr. Beginn: Donnerstag den 13. Januar 1898. Die Vorträge finden im Hörsaal des Museums statt und werden durch ausgestellte Gegenstände und Abbildungen, sowie durch Lichtbilder mittelst des elektrischen Bildwerfers erläutert. Der Zutritt ist unentgeltlich.

* Über die Provenienz einiger Bilder der *Berliner Galerie* gab vor kurzem Dr. Th. v. Frimmel in einem Vortrage Auskunft. Der Vortrag (gehalten am 2. Dezember im österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien) behandelte einige Abschnitte „aus der Geschichte der Gemäldesammlungen in Wien" und streifte auch die seit ihrer Auflösung im Jahre 1827 gänzlich in Vergessenheit geratene Galerie d'Angoisse. Dabei wurde erwähnt, dass der vor nicht langer Zeit von der Berliner Galerie erworbene *Lukas van Leyden* (Madonna mit musizirenden Engeln) und *Albrecht Altdorfer's* Ruhe der heiligen Familie beim Brunnen ehedem zu Wien in der Sammlung Nic. Fr. Jos. d'Angoisse gewesen sind. Herr von Angoisse starb 1825. Ungefähr zwei Jahre später wurde für die Versteigerung der Sammlung ein französischer Katalog ausgegeben, in welchem beide Bilder ungewöhnlich ausführlich beschrieben sind (als Nr. 14 und Nr. 4). Der Lukas van Leyden findet sich auch im Hintergrunde eines kleinen Rundbildes dargestellt, das sich im städtischen Museum zu Wien befindet. Es stammt aus der Wiener Sammlung Jean Krämer, wo es als Bildnis des Wiener Gemäldesammlers Dr. Hussian galt. Es ist signirt „W. A. Rieder 1821". Frimmel wies nach, dass es nicht den Dr. Hussian, sondern Herrn von Angoisse darstelle. Nebstbei erwähnte Frimmel auch ein Werk des *Hans Baldung*, das früher in der Galerie d'Angoisse bewahrt worden ist und zwar die Darstellung der sieben Lebensalter des weiblichen Geschlechtes, welche eine Zeitlang in der Liechtensteingalerie ein vielbewundertes Stück im Zimmer der Altdeutschen abgab und sich gegenwärtig bei Dr. Fritz Harck (Rittergut Seusslite im Kgr. Sachsen) befindet. Auch die Herkunft der Anbetung durch die Könige von *Hans v. Kulmbach* aus den alten Wiener Galerien von Pachner und Rosthorn wurde durch den Vortragenden erwähnt, der auf diesen Zusammenhang schon vor Jahren in der Kunstchronik aufmerksam gemacht hat.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 21. Dezember versteigerte Christie eine Sammlung Kupferstiche und Radirungen. Die bemerkenswertesten Blätter und die hierfür gezahlten Preise waren folgende: „Ein rauher Oktobertag", nach Millais, von Debaines, 546 M. „Der Erntemonat", nach Mason, von R. W. Macbeth, 441 M. „L'Angelus", nach Millet, von C. Waltner, 672 M. Folgende Stiche von Axel Haig: „Die Burgos-Kathedrale", 519 M. „Am Morgen des Festtages", 483 M. „Die Vesperglocke" 580 M., und „Mont St. Michel" 920 M. Nach Meissonier: „Le Guide", von A. Jacquet, 420 M. „La Partie Perdue", von F. Bracquemond, 504 M. „La Rixe", von demselben, Probeblatt mit dem Namen des Malers und des Stechers, 2100 M. „1814", von Jules Jacquet, Probeblatt mit der Unterschrift des Malers und des Stechers, 2520 M. „1806", von demselben, 630 M. „1807", gleichfalls von letzterem, 1050 M. „Natur", nach Lawrence, von S. Cousins, 483 M. Nach Landseer: „Des Schäfers Grab" und „Der Hauptleidtragende", von Gibbon, 735 M. „Die Kinder des Nebels", 759 M. „Nacht und Morgen", gleichfalls von Gibbon, 1071 M. „Die Jäger im Grase", von Lewis, bezeichnetes Probeblatt, 2226 M. „Verenden des Hirsches", von Landseer gestochen, 1407 M. „Der König der Schluchten", nach seinem eigenen Originalgemälde von Landseer gestochen, 1240 M. — Am 20. Dezember wurde bei Christie eine Sammlung von Kunstgegenständen und einige altgriechische, kleinere Bronze-Statuetten u. s. w. verauktionirt, die aus dem Besitze der Gräfin von Lindsay stammten. Eine eiförmige, Alt-Meissener Parfümvase, Malerei mit Sujets nach Watteau, 2625 M. Ein ciselirter silberner Becher mit Deckel, im Stil der Elisabeth-Periode, 1578, ungefähr zehn englische Zoll hoch, gravirt mit Tieren und grotesken Masken, 10300 M. Ein anderer silberner Becher, 1575, mit getriebenen Figuren der Venus, Juno, Minerva und Kupido, 8000 M. Zwei altitalienische Gruppen in Bronze, ein Stier und ein Pferd von einem Löwen angegriffen, 3000 M. Ein Krieger beschützt eine Frau gegen einen Löwen, kleine griechische Bronzegruppe, 1100 M. Eine kleine griechische Statuette, Amphitrite auf einem Delphin, 2100 M. Herkules und der kretische Stier, 1092 M. Dejanira und der Kentaur Nessus, 2000 M. Eine Folge von vier Brüsseler Gobelins, die Jahreszeiten darstellend, 19845 M. Ein altfranzösischer Gobelin, Diana mit Nymphen, 10×17 Fuss, beschädigt, 4000 M. Ein Alt-Brüsseler Gobelin, 13×15 Fuss, Farben teilweise verblasst, 4000 M. Eine birnenförmige Sèvres-Vase, gros-bleu, 3255 M. *v. S.*

†. *Wien.* — Am 12. Januar beginnt bei H. O. Miethke die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses des im Januar 1897 verstorbenen Landschaftsmalers *Carl Hasch.* Der reich illustrirte Katalog verzeichnet über 200 Ölstudien und Skizzen des Meisters, 45 Aquarelle und lavirte Zeichnungen, einige Blatt Bleistiftzeichnungen sowie elf Skizzenbücher. Im Anschluss hieran findet die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses *Theodor Alphons* statt, die 34 Ölbilder, 64 Aquarelle, sowie ca. 30 Studien, Zeichnungen und Radirungen umfasst.

†. *Berlin.* — Vom 11. bis 14. Januar findet bei R. Lepke eine Reihe von Kunstauktionen statt. Am 11. Januar werden über 100 Ölgemälde älterer und neuerer Meister, darunter die Sammlung des Herrn Karl Kah aus Baden-Baden, versteigert. Unter den älteren Meistern, meist Holländern, finden sich Bilder von Aelbert Cuijp, A. v. der Werff, Claude, Jos. Vernet, Jan Steen, Poelenburg, Fr. v. Mieris und G. Lairesse, unter den neueren drei Bilder Hans Thoma's, sowie Werke Corot's, O. Achenbach's, Kanold's, Baisch's, M. Simoni's, Rottmann's, Vautier's und Schoenleber's. Am 12. Januar kommen Aquarelle, zum Teil ebenfalls aus dem Besitz des Herrn Kah, unter den Hammer, am 13. und 14. Januar verschiedene alte Kunstgegenstände, sowie, am letzten Tage, eine interessante Autographen-Sammlung.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 12. 20. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN UNGARISCHES „BARBIZON".

Die hier jüngst eröffnete Sonderausstellung der nagybányáer Künstlergruppe brachte viel Überraschung. Es ist die dritte Kunstausstellung, welche im verflossenen Monat in der ungarischen Hauptstadt die Produktion des Jahres zur Schau bringt. Sie ist auch die beste und führt uns eine Reihe teils neuer, teils bisher totgeschwiegener Talente vor. Es sind meist junge Leute, die Jahre hindurch in München, Paris, England und Italien lebten und nun, im Zeichen moderner Kunst vereint, ein kleines ungarisches Nest abseits der Karpaten, Nagybánya, aufsuchten, wo sie fern von jedem städtischen Getriebe ein wahres Bohêmeleben führten. Ihrer fünf sind in Ungarn und wohl auch in Paris keine neuen Namen, doch wurden sie hier durch den althergebrachten akademischen Zopf lange beiseite geschoben. Mit seltener Standhaftigkeit liessen sie allen Unglimpf über sich ergehen und zogen sich in das malerische Karpatennest zurück. Da giebt es hohe Alpengebirge mit ungerodeten Waldungen, dann weitgedehnte Plateaus, wo halbwilde rumänische Hirten ihre Schafe hüten. Auf der angrenzenden Steppe arbeitet das primitive Landvolk, am Bergesabhang ist eine Anzahl Stollengewerke und Gruben, von Bergwerkerfamilien dicht besetzt. In dieser Umgebung entstanden nun die 150 Zeichnungen und Gemälde, welche das Budapester alte Künstlerhaus derzeit beherbergt. Diese Säle sind voll echter Landluft und urwüchsiger Poesie. Die kleine Kolonie, gleichsam ein neues Barbizon, bricht völlig mit aller Schablone, man malt und zeichnet hier in den freien Stimmungen der nagybányáer Luft. Es entstanden so einige Leistungen, welche jetzt einen argen Federkrieg heraufbeschworen haben, weil in ihnen das alte akademische Gerümpel Revolution wittert. *Karl Ferenczy* und *Johann Thorma* sind die meist umstrittenen. Wohl auch die besten. Beide zeigen uns Jesus, der eine mit imposanter Kraft auf einer Riesenleinwand, der andere im stillen, sanften Licht des Waldsaumes. Im hellen grünen Hintergrunde schmiegt sich der alte Wald an den Bergesrücken, auf der Wiese, mitten im üppigen Gras sitzt Jesus, schlicht und kindlich und spricht den Leuten die Bergpredigt zu. Und diese, walachische Ziegenhirten, rauhe Bergarbeiter, kleine weisse Mägdelein und junge Studenten hören da im hellen Grase die sanften Worte. Es ist die Gesellschaft, welche das neue Barbizon belebt, dann Männer, Kinder und Frauen aus allen Zeiten und allen Ländern, gleichsam als kämen alle Menschenkinder zu Jesus. Es ist eine freie und neue Luft, die man hier atmet, keine jener nachempfundenen Rembrandt- oder Uhde-Imitationen, sondern aus der Stimmung der nagybányáer Natur herausgehoben. Wahrlich, an sanften Abenden, wenn hier, eben an diesem Waldessaume, die kleine Kolonie der melancholischen Zigeunermusik, alten ungarischen Weisen, lauscht, wenn aus dem Thal der langgezogene weisse Schleier des Nebels emporsteigt, und wenn dann alles still und sanft wird, da ertönt die leise Stimme der Bergpredigt zu all diesen Kämpfenden, all den Belasteten und Unschuldigen. Es ist ein feines Bild, auch in technischer Beziehung hervorragend und wohl das bedeutendste, was die ungarische Kunst im letzten Jahrzehnt hervorbrachte. Ferenczy hat noch eine Reihe Porträts ausgestellt, auch Zeichnungen, welche urwüchsige Auffassung und grosse Eleganz zeigen.

Das Kolossalgemälde *Johann Thorma's* versetzt uns in jene feuchten, fahlbeleuchteten Kellerräume,

wo die Jünger Jesu, nach dessen Tod aus Furcht ihre Zuflucht nahmen. Alle diese geduckten, zitternden Gestalten, in der dürftigen Gewandung der Armut, erinnern uns an das arme Bergwerkvolk Nagybányas, welches durch die harte Arbeit, kümmerliches Leben und Trostlosigkeit scheu die Befreiung erwartet. Und sie kommt. Jesus erscheint in ihrer Mitte, im weissen Leichenhemd, vom Haupte strahlt fahles Licht auf die zitternden Leute, welche ihn im Delirium der Befreiung umschwärmen, sich an ihn schmiegen, den Saum seines Gewandes küssen. Er aber, wie ein von Gott gesandter verheissender Prophet, hebt sie zu sich empor und spricht jene lapidaren Worte, mit welchen er all dies armselige Volk zur Welteneroberung sandte.

Es ist ein kräftiges Temperament, das sich in diesem Bilde offenbart. Einfache Breite spricht aus dem Vortrag, ein Streben nach dem Wuchtigen, nach dem Kraftstrotzenden in der Komposition und der Zeichnung. Thorma erreichte schon im vorigen Jahre mit seinen „Märtyrern von Arad“ bedeutende Erfolge, dies Bild aber steht an Kraft und Einfachheit noch um vieles höher.

Die übrigen Bilder der nagybányáer Sonderausstellung zeichnen sich meist durch intime Poesie, technische Fertigkeit, ungekünstelte Stimmung und puritanische Einfachheit aus. Sehr gut sind *Stefan Réti's* kleine Bilder, Stimmungen und Zeichnungen, dann *Béla Grünwald's* Abenddämmerungen, voll Intimität und Feinheit. *Oscar Glatz*, der Monate hindurch einsam die Alpen von Meiramaros durchstreifte, bringt aus jenen klaren und kalten Regionen eine Masse Studien und stark individuelle Bilder aus dem armseligen Naturleben walachischer Hirten. *Joseph Farago* ist durch ein sehr charakteristisches Porträt vertreten, *Kubinyi* durch stilisirte Landschaften. Auch die übrigen Künstler verdienen volles Lob für ihre schlichten und vom Konventionellen ganz befreiten Arbeiten.

Hochinteressant sind die Kartons der Illustrationen des Prachtwerkes *Joseph Kiss'*. Dieser Dichter, jetzt wohl der bedeutendste ungarische Lyriker, hatte die Illustration seiner Werke der kleinen nagybányáer Künstlerkolonie anvertraut. Die Bilder, die so entstanden, sind von *Simon Hollósy*, *Karl Ferenczy*, *Stefan Réti*, *Béla Grünwald* und *Johann Thorma*. Es sind meistens gross angelegte Stücke, einige darunter fertige Atelierbilder. Das kraftvollste leistete *Simon Hollósy* in seiner Illustration zu *Kiss'* „Feuer“. Ein zartes Märchen zeichnete *Réti* mit seltener Innigkeit. *Ferenczy* bringt eine Reihe stilisirter Zeichnungen, welche die Stimmung der Gedichte ausgezeichnet charakterisirt. Es sind wohl die wertvollsten Illustrationen und das schönste Buch, das bisher in Ungarn erschien.

Die Ausstellung erregte grosses Aufsehen und heftige Polemik. Die hausbackene Kunst wehrte sich verzweifelt gegen das Einströmen solch neuer Luft. Für Ungarn hat dieser kleine Salon auch eine wichtigere Bedeutung. Die Ausstellung gab Anlass zu Reformbewegungen auf der ganzen Linie des ungarischen Kunstwesens. Die Regierung arbeitet nun an Reformplänen, welche die staatliche Kunstpflege, den Kunstunterricht und das Ausstellungswesen auf moderner Basis regeln sollen. All das kam vom Waldessaum des kleinen ungarischen Barbizon. Wohl arbeitet dort kein Millet, doch nicht ein jedes Land produzirt einen solchen. Man kann auch mit diesem neuen Strauss zufrieden sein. *CARL LYKA.*

KUNSTBLÄTTER.

Die Gemäldegalerie der Königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text von *Julius Meyer*, *Wilhelm Bode* und *Hugo von Tschudi*. Herausgegeben von der Generalverwaltung. Elfte Lieferung. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

An die Stelle des verstorbenen Julius Meyer ist, wie aus der erweiterten Titelangabe der neuesten Lieferung des Berliner Galeriewerks hervorgeht, Bode's langjähriger Assistent, H. v. Tschudi getreten, der in dieser Lieferung seine Arbeit mit einer Charakteristik der Werke der altniederländischen Schule begonnen hat. Bei zwölf Seiten Text hat er sich nur über den Genter Altar der Brüder van Eyck und über die anderen Werke Jan van Eyck's verbreiten können, und auf den letzten Seiten wendet er sich nur noch den Altarwerken des Roger van der Weyden zu. Die ihm zu teil gewordene Aufgabe war insofern undankbar, als sich nach dem gegenwärtigen Stande der kunstwissenschaftlichen Forschung schlechterdings nichts neues über den Genter Altar und die Abwägung des Anteils, den jeder der beiden Brüder daran gehabt hat, beibringen lässt. H. v. Tschudi hat darum seinen ganzen Scharfsinn einer sorgfältigen Analyse der koloristischen Vorzüge dieses Marksteins der modernen Malerei zugewendet, und er hat dabei viele feine Beobachtungen gemacht, die seinen Vorgängern entgangen sind. Wenn nicht noch ganz überraschende archivalische Funde gemacht werden, was kaum noch zu hoffen ist, dürfte damit wohl der ganze geistige Gehalt und die technische Bedeutung des Genter Altars erschöpft sein. Als kritischen Gewinn der Tschudi'schen Untersuchungen dürfen wir wohl als sicher annehmen, dass die Karthäuser-Madonna aus der Reihe der eigenhändigen Werke des Jan van Eyck auszuscheiden und einem Schüler, vielleicht dem Petrus Cristus, zuzuschreiben ist. Der Lieferung sind, unabhängig vom Texte, sechs Tafeln in Kupferstich, Radirung, Heliogravüre und Farbenholzschnitt beigegeben. Der Farbenholzschnitt giebt das dem Domenico Veneziano zugeschriebene weibliche Profilbildnis wieder, das schon dem letzten Hefte des „Jahrbuchs der Kgl. preussischen Kunstsammlungen“ beilag. A. Krüger hat der immer noch spröden Technik abgerungen, was zur Zeit möglich war. Wir glauben jedoch, dass eine grössere Vervollkommnung des Druckverfahrens die Wirkung den Originalen noch näher bringen kann. Ein Stich von O. Reim giebt Raffael's Madonna del Duca Terranuova mit feinem Formenverständnis und in richtiger Abschätzung der Farbenwerte wieder. Auch die Radirung von G. Eilers nach dem

Bildnis des Amsterdamer Bürgermeisters Cornelis de Graef von Nicolaes Elias entspricht den Anforderungen, die man an Faksimilereproduktionen stellen darf, die für Galeriewerke von unschätzbarer Wichtigkeit sind. Eine wahrhaft kongeniale Leistung, das beste Blatt der Lieferung, ist die Radirung nach Rembrandt's Bergpredigt von Peter Halm, der nur aus dem innigsten Studium der Radirungen Rembrandt's selbst die Kraft und die Begeisterung zu dieser staunenswerten Interpretation von Pinselstrichen durch die Radirnadel geschöpft haben kann. Die auf einer Tafel vereinigten Bildnisse zweier Utrechter Domherren von Anthonis Mor und der Middelburger Altar von Roger van der Weyden sind mit Recht in Heliographie wiedergegeben worden, weil solchen Bildern gegenüber andere Reproduktionsmittel entweder versagen oder zu wenig den Aufwand an Geld und Mühe lohnen.

ADOLF ROSENBERG.

NEKROLOGE.

⊙ Der schweizerische Bildhauer *Charles Iguel* ist am 2. Januar in Genf im Alter von 71 Jahren gestorben. Aus Neuenburg gebürtig, war er seit 20 Jahren in Genf ansässig, wo er u. a. das Grabdenkmal des Herzogs von Rohan in der Peterskirche und den Löwen am Denkmal des Herzogs von Braunschweig geschaffen hat.

London. — Am 8. Januar starb in London Mr. *Stacy Marks,* Mitglied der Königlichen Akademie der bildenden Künste. Im Jahre 1829 geboren, begann er seine Studien in der Kunstschule von M. Leigh, eine der beiden Privatkunstanstalten, die damals noch in London existirten. 1851 setzte er seine Studien als Schüler der Akademie fort, und malte hier umfangreiche Bilder historischen und religiösen Genres im Stile Etty's. Später machte Marks gemeinschaftlich mit seinem Freunde Calderon Studien in Paris. Hier fand er Anregung zu dekorativer Kunstentfaltung, die ihren Höhepunkt in dem grossen Friese der „Albert-Hall" in London erreichte. Infolge dessen erhielt er bedeutende Aufträge von dem Herzog von Westminster. 1878 wurde Marks zum stimmberechtigten Mitgliede der Akademie erwählt. Ruskin schätzte ihn sehr hoch, besonders wegen der Wahrhaftigkeit, die sich in allen seinen Arbeiten aussprach, obgleich seine Technik etwas kalt und trocken genannt werden muss. In dem letzten Drittel seiner Laufbahn wandte sich der Meister der Aquarelle mehr zu, und beschickte die Ausstellungen meist mit Sujets, welche der Tierwelt entnommen waren. Am gesuchtesten sind seine Darstellungen von Vögeln. *v. SCHLEINITZ.*

Am 8. Januar d. J. verschied in East Grinstead in England der Kupferstecher *William French.* Er übertrug in Linienmanier vielfach die Werke von zeitgenössischen und anderen volkstümlichen früheren Meistern. Besonders thätig war er im Auftrage der Firma Payne & Brain, sowie später für Virtue, Hall & Co. in London. French erhielt grosse Anerkennung in England für seinen Stich nach Crowe's Gemälde, welches einen Unterführer Cromwell's darstellt, der eine Ansprache an seine Soldaten hält. Der Künstler erreichte ein Alter von 83 Jahren. *v. SCHLEINITZ.*

† W. J. Linton. Am 30. Dezember v. J. verstarb William James Linton zu New Haven in Connecticut, Amerika. Der Verstorbene, ein bedeutender Kupferstecher und Autor, war zugleich eine bekannte politische Persönlichkeit, so dass es nur der Erwähnung bedarf, dass Mazzini und Garibaldi zu seinen intimen Freunden zählten. Geboren 1812, wurde er bereits mit 16 Jahren Gehilfe des Kupferstechers G. W. Bonner. Vom Jahre 1842 ab arbeitete Linton als Zeichner für die „Illustrated London News", und erreichte nach und nach den Ruf als ein erster Meister im Holzschnitt. 1848 und die nächstfolgenden Jahre finden wir ihn mehr mit Politik als mit der Kunst beschäftigt, aber schon 1851 wurde er Redakteur der Fachzeitschrift „Pen and Pencil". 1866 siedelte Linton nach Amerika über und nahm dort endgültig seinen Aufenthalt in New Haven. Er wurde Mitglied der amerikanischen Gesellschaft für Aquarellmalerei und der nationalen Zeichnen-Akademie. Seine Beiträge für wissenschaftliche und künstlerische Fachblätter waren zahlreich und geschätzt, indessen gab er auch selbständig wertvolle, künstlerisch illustrirte, über seine Lieblingskunst handelnde Werke heraus. Zu letzteren gehören namentlich: „Practical Hints on Wood Engraving", „A History of Wood Engraving in Amerika" und „A Manual of the Art of Wood Engraving". *v. SCHLEINITZ.*

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ Dem französischen Bildhauer und Medailleur *Oskar Roty* ist vom deutschen Kaiser der Kronenorden dritter Klasse verliehen worden.

⊙ Dr. *Fuhse,* früher Assistent am Germanischen Museum in Nürnberg, ist zum Verwalter des städtischen Museums in Braunschweig gewählt worden.

*** Der Bildhauer Prof. *Adolf Heer* in Karlsruhe hat vom Deutschen Kaiser den Kronenorden 2. Klasse erhalten.

WETTBEWERBE.

Magdeburg. Der Kunstgewerbe-Verein zu Magdeburg schreibt bis zum 1. März 1898 unter seinen Mitgliedern einen Wettbewerb aus zur Erlangung von Entwürfen für einen vornehm gestalteten Behälter, der geeignet ist, den vom Kunstgewerbe-Verein der Stadt Magdeburg geschenkten Kaiserpokal aufzunehmen und dauernd zur Schau zu stellen. Die Wahl des Motives (Wandschrank oder Sockelgehäuse etc.) sowie die Wahl des Materials ist in das Belieben der Urheber der Entwürfe gestellt, doch ist zu berücksichtigen, dass die Ausführung durch Magdeburger Kunsthandwerker geschehen soll, und dass die Ausführungskosten den Betrag von 2000 M. — welche Summe der jüngst verstorbene Kommerzienrat Gust. Schneider dem Kunstgewerbe-Verein für diesen Zweck vermacht hat — nicht überschreiten dürfen. Zur Preisverteilung gelangen: ein erster Preis von 250 M., zwei zweite Preise von je 100 M. Das Preisgericht wird bestehen aus den Herren Stadtrat *Duvigneau,* Kgl. Baurat *Peters*, Direktor der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule *Thormählen,* Museumsdirektor Dr. *Volbehr.*

DENKMÄLER.

Das *Luzerner Löwendenkmal* dankt bekanntlich einen guten Teil seiner künstlerischen Wirkung dem Umstande, dass es seiner Zeit von dem Konstanzer Bildhauer Ahorn nach dem Thorwaldsen'schen Modell direkt aus dem lebenden Gestein einer etwa 20 m hohen Felswand herausgemeisselt ist. Aber dieser Umstand birgt auch die grosse Gefahr der allmählichen vollständigen Verwitterung des Denkmals in sich. Luzerner Blätter berichten nun, über die Vorkehrungen der beginnenden Verwitterung Einhalt zu thun. Hinter dem Denkmal ist mit der Ausschachtung eines Stollens begonnen, der in diesem Jahre vollendet werden soll. Die günstigen Wirkungen der Arbeiten zeigen sich schon heute, insofern die Wand des Stollens gegen das Denkmal bedeutend trockener ist als die bergseitige Wand. Nach voll-

ständiger Isolirung des Löwen vom Fels werden die Witterungseinflüsse nur noch ganz unbedeutende sein. *v. G.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

°₊° Das *germanische Nationalmuseum in Nürnberg* hat einen Aufruf an alle deutschen Innungen zur Beschaffung der Mittel zur *Errichtung einer Zunfthalle* erlassen. Entsprechend der grossen Bedeutung des Handwerks im Kulturleben — namentlich auch des deutschen Volkes — hat es sich die Leitung des Museums von je her angelegen sein lassen, die interessanten und wichtigen Denkmäler dieser Art, wie Laden, Pokale, Fahnen, Embleme, Meister- und Gesellenbücher, sowie Urkunden aller Art, die nach Aufhebung der alten Innungen zahlreich auf den Markt gelangten, vor der Verschleuderung und dem drohenden Untergang zu bewahren. So ist ein höchst ansehnlicher Apparat zur Geschichte des Innungs- und Zunftwesens aus allen deutschen Landen zusammengebracht worden. Der bisher dafür benutzte Saal im Nationalmuseum reicht nicht mehr aus. Wie nun andere Berufskreise für Errichtung und sinngemässe Ausstattung der betreffenden Räume selbst Sorge getragen haben, so werden es sich auch die deutschen Innungen sicherlich nicht nehmen lassen, durch Bestreitung der Kosten für die neu zu erbauende Zunfthalle ihrerseits zu einer würdigen Repräsentation des Handwerks innerhalb der grossen vaterländischen Anstalt beizutragen, zumal da bei der grossen Zahl der Innungen in Deutschland auf jede einzelne nur ein geringer Bruchteil entfällt.

G. *Paris.* Dem *Louvre* ist von Herrn Noël Bardac kürzlich eine höchst interessante *antike Frauenbüste aus Kalkstein* geschenkt worden, die jetzt in einem der Säle der Sammlung Dieulafoy vorläufig aufgestellt worden ist. Aus gräkophönizischer Zeit stammend, wurde sie im letzten Sommer von dem Forscher Pierre Paris in Elche bei Alicante in Spanien aufgefunden. Der Kopf trägt eine jener bizarren charakteristischen Hauben, von denen schon Strabo im Tone der tiefsten Verachtung spricht, die Ohren sind völlig bedeckt von zwei riesigen Klappen in Form von durchbrochenen Rädern. Das feine, magere Gesicht mit den schmalen Lippen, besonders edel im Profil, macht auf den Beschauer einen mächtigen Eindruck.

Marbach. — Für ein *Schiller-Museum* ist neben dem Schillerdenkmal ein Areal für den Wert von 23000 M. angekauft. Man hat von der Stelle eine prachtvolle Aussicht über das Neckarthal bis nach Ludwigsburg und Asperg. Auch ist Sicherheit geschaffen, dass das Gebäude nicht später durch andere Bauten in seiner freien Lage beeinträchtigt wird. *v. G.*

Die Eröffnung der neu errichteten „Leighton-Gallery" in London. In England gelangt der Grundsatz der Decentralisation in Kunstangelegenheiten und das Anlegen von Specialsammlungen für bestimmte Zwecke immer mehr zur Ausführung. Gleichen Schritt mit dieser Erscheinung hält das Bestreben, so viel wie thunlich in allen Stadtteilen Londons Volksbibliotheken zu errichten, welche sich räumlich und im geistig verwandtschaftlichen Sinne eng an Schulen für Kunst, Kunstgewerbe, sowie an technische Institute anschliessen. Als Beispiel hierfür soll die „Guild-Hall Gallery" nebst ihrer zugehörigen Bibliothek, die in Chelsea errichteten Lehranstalten, und die kürzlich von dem unermüdlichen Mr. Passmore Edwards ins Leben gerufenen Institute in Dulwich genannt werden. Letztere tragen den Namen „Layard" zu Ehren des bedeutenden Archäologen und Ninive-Forschers. Es dürfte wohl kaum in England eine zweite Person geben, die derartig zur Förderung der Kunst und Volksbildung beigetragen hat, wie dies Mr. Passmore Edwards unausgesetzt bethätigt. Am 6. Januar wurde durch seine Munificenz abermals ein grossartiges Institut im Süden Londons, in Camberwell, eröffnet. Die Festrede bei dieser Gelegenheit hielt Sir E. Poynter, der Präsident der Königlichen Akademie, der auch zugleich Direktor der „National-Gallery" ist. Besonderes Lob und Preis liess er dem verstorbenen Lord Leighton zukommen. Meine Ansichten über den genannten Meister, die sich nicht in allen Teilen mit der erwähnten Rede decken, habe ich in einer kurzen Biographie in Nr. 21 des Jahrganges 1897 in der „Kunstchronik" wiedergegeben. Das neue Institut besteht aus folgenden Abteilungen: 1. Die Volksbibliothek mit einem grossen Saale für Vorträge aller Art. 2. Eine Kunstschule und eine solche für jede Art des Kunstgewerbes. 3. Eine Gemäldegalerie und Raum für ein noch zu errichtendes Museum. 4. Eine technische Lehranstalt. Die Lehrgegenstände verbreiten sich über nachstehende Materien: Zeichnen, Malen, Modelliren, Kupferstichkunst, Baukunst und Unterricht für sämtliche in das Kunstgewerbe einschlagende Unterabteilungen. Bis jetzt besitzt die Gemäldegalerie nur wenige, aber gute Originalwerke, dagegen ist sie reich an vortrefflichen Kopien typischer Meisterwerke. Das Prinzip, das hierdurch ausgedrückt ist, wird allen Fachleuten sofort verständlich sein, aber über den Grundsatz selbst möchte wohl noch viel hin und her gestritten werden. Wie dies in England die Gewohnheit zu sein pflegt, sobald nämlich nur erst der Anfang gemacht ist, so haben auch jetzt schon mehrere Personen namhafte Geschenke für die Gemäldesammlung in Aussicht gestellt. In dem Schlussstein der Eintrittshalle befindet sich in vergoldeter Bronze der Name „Leighton" angebracht, dessen Andenken das gesamte Institut gewidmet ist. Letzterer war bekanntlich vor Millais Präsident der Akademie, und hat derselbe für das Zustandekommen des Instituts stets das lebhafteste Interesse bekundet. *v. SCHLEINITZ.*

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Unter dem Namen *„Freie Kunst"* hat sich vor etwa zwei Jahren eine Vereinigung meist jüngerer Künstler aus Berlin und München gebildet, die am 1. Januar eine Sammelausstellung in *F. Gurlitt's* Kunstsalon eröffnet hat. Der kühne Name macht Erwartungen rege, die durch den Inhalt der Ausstellung jedoch nicht erfüllt werden. Diese Art „freier Kunst" ist keineswegs eine neue Kunst. Die Mehrzahl ihrer Vertreter huldigt einem gesunden Naturalismus, der besonders mit starken Beleuchtungseffekten zu glänzen sucht. Typisch für diese Richtung ist der Berliner *Max Schlichting*, der mit einer Bildnisstudie (Halbfigur einer Dame im Freien) erschienen ist, die in magischem Licht- und Farbenzauber erglänzt. Auch *Otto H. Engel* ist in seinen Landschaften und Bildnissen vorwiegend Beleuchtungskünstler, während *Fritz Burger* in seinen Bildnissen, namentlich in dem Doppelbildnis seiner Brüder, mehr die solidere Seite der Porträtmalerei kultivirt, der sich am Ende auch ein Spiessbürger anvertrauen könnte. *Max Pietschmann* in Dresden schwelgt, wie bekannt, ebenfalls gern in den phantastischen Spiegelungen des Lichts auf den Körpern der Menschen. Aber wie aus seinem Bilde „Träumerei" erhellt, scheint das Register bereits erschöpft zu sein. *Carl Langhammer* hat einige italienische Landschaften gebracht, bei denen er sich die Aufgabe gestellt zu haben scheint, die italienische Natur einmal bei ihrer übelsten Laune zu schildern. So trübe und trostlos wie er hat noch niemand die Villa d'Este bei Tivoli mit ihren berühmten Cypressen gemalt. Aber auch der gründliche Kenner Roms, und gerade der am ersten, wird bekennen müssen,

dass die Campagna leider nicht selten ein so trübes Gesicht zeigt, wie es Langhammer in einem „Blick auf die Campagna“ von einer Parkterrasse aus gemalt hat. Ein Seitenstück zu dieser melancholischen, aber immerhin stimmungskräftigen Auffassung romantischer Natur hat *Wilhelm Trübner* in einer vom Bergwald im Rücken genommenen Ansicht des Heidelberger Schlosses geboten. Dagegen ist ein zweites Bild dieses seltsamen Künstlers, die „Walkürenvision auf dem Schlachtfelde“, nicht ernsthaft zu nehmen. Kaiser Wilhelm I. und der Kronprinz reiten durch ein tiefes Thal, auf beiden Seiten von Walküren begleitet, die durch die Luft reiten, dabei aber in bedenkliche Berührung mit der leibhaftigen die beiden Feldherren geleitenden Kürassiereskorte geraten. Mit figurenreichen Bildern hat Trübner schon so viele Misserfolge erlebt, dass er sich endlich auf die wirkliche Domäne seines Talents, die Stimmungslandschaft, zurückziehen sollte. Die Vereinigung zählt auch einen Bildhauer zu den ihrigen, den Berliner *Martin Schauss*, der in Porträtbüsten und -statuetten, in Entwürfen zu Grabdenkmälern und Idealfiguren ein keckes, frisches, aber noch der Abklärung bedürftiges Talent offenbart. Den äussersten Naturalismus vertreten *G. Meng-Trimms* mit zwei Bildnisstudien und *Anna Gerresheim*, die jetzt ihre Studien in Ahrenshoop macht, wo sich eine Malerkolonie im Stile von Worpswede zu bilden scheint. Ihr „Oktoberwald“ und ihre landschaftlichen Originalradirungen zeigen, dass sie mit kühner Entschlossenheit auf den Pfaden Max Liebermann's weiterwandelt. Endlich ist noch *H. Hirzel* zu erwähnen, der mit einer Menge von Zeichnungen (Illustrationen, Vignetten, Bücherzeichen u. dgl. m.) und einer neuen Sammlung seiner originellen Goldschmucksachen vertreten ist, die er den einfachsten und schlichtesten Pflanzengebilden von Feld und Wiese nachbildet. — Der Kunstsalon von *Eduard Schulte* hat als Hauptanziehung für den Januar eine Sammelausstellung von Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen *Franz Stuck's* gebracht, die gegen 40 Nummern umfasst. Wer die vorjährigen Ausstellungen in München und Dresden besucht hat, wird nichts Neues von Bedeutung finden. Neu für Berlin sind nur die beiden grossen Bilder „das böse Gewissen“ (der von den Furien verfolgte Mörder) und „das verlorene Paradies“. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass beide Bilder hinter dem von der Pinakothek erworbenen „Krieg“ zurückgeblieben sind, und man wird der Münchener Kritik recht geben müssen, die an diesen Bildern „die dekorative Mache“ getadelt hat. Trotzdem hat es Stuck an ernstlichen Vorstudien nicht fehlen lassen, wie einzelne Aktzeichnungen für die Eva auf dem „Verlorenen Paradies“ beweisen. Vielleicht hat er sich von dem einmal gewählten Modell nicht losmachen können, und diesem verhängnisvollen Zwange ist das ganze Bild zum Opfer gefallen. Für das unablässige Ringen des Künstlers sind einige sehr farbige, figurenreiche Bilder von Interesse, aus denen man sieht, dass Böcklin immer noch eine grosse Zaubermacht auf ihn übt. Eine „Susanna im Bade“, die von den beiden Alten in der zudringlichsten Weise heimgesucht wird, ist sichtlich durch das bekannte Bild Böcklin's angeregt worden. Dieses Bild und der koloristisch ähnlich wirkende „Bacchantenzug“ geben der Hoffnung Raum, dass Stuck auch wieder sein malerisches Können koncentriren und nicht immer auf grossen Leinwandflächen an masslos schwülstigen Figuren verzetteln wird. Gleichzeitig hat der *Aussteller-Verband Münchener Künstler* bei Schulte eine Sammelausstellung veranstaltet, deren Zweck schneller Verkauf ist. Wir finden neben der gewöhnlichen Verkaufsware auch hervorragende Sachen, wie z. B. *Hackl's* „Vincenz von Paula“ als Kinderpfleger. Dass ein solches Bild in München keinen Käufer fand, ist ein bedenkliches Zeichen unserer Überproduktion auf dem Kunstgebiete. Als grosser Beachtung wert sind mir auch die grossen Ölstudien knieender, zum Kampf gerüsteter Tiroler von *Albin Egger-Lienz* erschienen. Sie sollen wohl für eine grosse Darstellung aus den tiroler Kämpfen gegen die Franzosen dienen, vielleicht für das Gebet vor der Schlacht am Berge Isel. Es steckt ein Anlauf zum grossen Stile darin, und die koloristische Mache ist von einer Bescheidenheit, die die beste Bürgschaft für einen zukünftigen Meister bietet.

⊙ *Die grosse Berliner Kunstausstellung* wird am 29. April eröffnet werden und bis zum 16. Oktober dauern.

Die Lukasausstellung in Düsseldorf. Den Jahresabschluss der künstlerischen Darbietungen bot, wie in früheren Jahren, so auch diesmal, die Ausstellung des Künstlerklubs „Lukas“, die nebenbei das Verdienst hat, die einzige internationale Düsseldorfer Ausstellung zu sein, indem jedesmal einige auswärtige und ausländische Künstler zur Beschickung eingeladen werden. So finden wir denn diesmal neben den zehn oder zwölf eigentlichen Mitgliedern die Niederländer *G. H. Breitner*, *H. W. Jansen*, *B. M. Koldewey*, den Italiener *Segantini*, den französischen Bildhauer *Falguière* und den Belgier *Constantin Meunier*, sowie die Deutschen *Hugo König*, *Fritz Strobentz* und *C. Köpping* mit fast durchweg guten, zum Teil sehr interessanten, ausserhalb aber wohl schon bekannten Arbeiten vertreten. Die Düsseldorfer Lukasbrüder haben sich also die Sache nicht leicht gemacht, und es ist ihnen trotzdem gelungen, mit allen Ehren zu bestehen. Wenn die Ausstellung nicht einen grösseren Eindruck gemacht hat, so lag es vielleicht daran, dass eigentliche Hauptbilder, an denen sich das p. t. Publikum erfreut und die sich dem Gedächtnis mühelos einprägen, diesmal fehlten. *Arthur Kampf* hat sein eigentliches Gebiet, die Historienmalerei, diesmal ganz beiseite gelassen und stellt neben zwei Porträts eine Anzahl interessanter spanischer Reiseskizzen aus. *Spatz* begnügte sich mit einer Reihe von kartonartigen Zeichnungen und Studien und *Gerhard Janssen* mit einigen seiner flott gemalten, aber immer unfertig wirkenden Arbeiten, von denen zwei in ganz kleinem Massstab gehalten sind. *Gustav Wendling*, der feinsinnige Landschaftsmaler, debütirt nicht übel als Figurenmaler mit einem grösseren Bilde, das er „Botschaft von hoher See“ nennt: in einer offenen Thür sitzt ein rotgekleideter Schiffer, der einer Frau einen Brief gebracht hat. Alles in lichten, blaugrauen Tönen gehalten, zu denen der grellrote Mann in effektvollem Gegensatz steht. Die eigentlichen Landschaftsbilder sind wohl der stärkere Teil der Ausstellung. Hier stehen *Jernberg*, *Liesegang* und namentlich *Henke* mit seiner „Morgensonne im Walde“ an der Spitze. *Hermanns* hat einige überaus feine, kleine Architekturen ausgestellt und *Herzog* zwei, wie gewöhnlich technisch sehr gewagte und künstlerisch diesmal nicht recht befriedigende Studien gesandt. *Zimmermann's* sonnige Bilder sind farbiger und wahrer als die meisten seiner früheren Arbeiten. *P.*

G. *Paris.* — Das Publikum und alle Kunstfreunde begrüssen es mit Freude, dass die Ausschüsse der beiden feindlichen Salons sich dahin geeinigt haben, im nächsten Frühjahr gemeinschaftlich Kasse zu führen und nur ein Eintrittsgeld (einen Franken) zu erheben. Entsprechend dem Verhältnis der früheren Einnahme wird die Société des artistes français (früher Champs Elysées) zwei Drittel, die Société des Beaux-Arts (Marsfeld) ein Drittel der Gesamtsumme erhalten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

. *Im Verein Berliner Künstler* haben am 11. Januar die Vorstandswahlen stattgefunden. Gewählt wurden: Maler Prof. *E. Körner* zum ersten, Maler *L. Wendling* zum zweiten Vorsitzenden, Maler *Ernst Hausmann* zum ersten, Maler Dr. *H. Seeger* zum zweiten Schriftführer, Bildhauer Prof. Dr. *F. Hartzer* zum ersten, Bildhauer *Rusche* zum zweiten Säckelmeister, Maler *H. Dahl* zum Archivar.

†. *München.* — Nach erfolgter Ergänzungswahl, in welcher die durch das Los ausgeschiedenen Herren sämtlich wiedergewählt wurden, hat sich der *Vorstand der Münchener Künstlergenossenschaft* für das Verwaltungsjahr 1898 konstituirt wie folgt: Präsident: Dr. Franz v. Lenbach, Stellvertreter: Hans Petersen, Schriftführer: Richard Gross, Stellvertreter: Wilhelm Graf Bülow v. Dennewitz, Kassier: Franz Schmid-Breitenbach; Karl Georg Barth, Angelo Graf v. Courten, Akad.-Prof. Wilhelm v. Diez, Theodor Fischer, Hermann Koch, Adolf Lüben, Josef Menges, Prof. Eduard Obermayer, Emil Rau, Prof. Emanuel Seidl, Akad.-Prof. Otto Seitz, Akad.-Prof. Alexander Wagner, Julius Zumbusch.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Im Dezemberheft der *Revue de l'art* sind zum ersten Male in etwas ausführlicherer Form und durch Abbildungen erläutert, die Ergebnisse der Ausgrabungen bekannt gemacht, die während der beiden letzten Jahre die Herren Haussoullier und Pontremoli im Auftrage der französischen Regierung am Didymaion bei Milet ausgeführt haben. Der Apollotempel von Didyma, der grösste jonische Tempel des Altertums, bildet heute einen gewaltigen Trümmerhaufen, über dem sich die Bewohner des Griechendorfes Jeronda angesiedelt haben. Schon früher sind zweimal französische Gelehrte an die Erforschung und Untersuchung des Baues herangetreten, zuerst Texier im Jahre 1835, der die Cellamauer noch in ihrem ganzen Umfange in Höhe von durchschnittlich 3 m, von dem übrigen Bau aber nichts weiter mehr erhalten fand, als die drei grossen Säulen, die auch heute noch aufrecht stehen. Nach Texier haben Rayet und Thomas 1873 dem Tempel sehr eingehende, durch Ausgrabungen unterstützte Studien zugewandt. Die Frucht ihrer Arbeiten war für den Louvre ein ganzer Saal voll sehr wertvoller, ornamentirter Architekturstücke und für die Wissenschaft eine genaue Aufnahme und Restauration des Gebäudes, die für alle weitere Untersuchung eine sichere Grundlage geschaffen hat. Durch die jetzigen Ausgrabungen ist die Frontseite des Baues freigelegt worden. Der Tempel erhob sich auf sieben Stufen von 0,45 m Höhe. Diese sind auf der Eingangsseite über die Breite der fünf mittleren Säulenintercolumnien hin verdoppelt, so dass man auf einer 25 m breiten, dreizehnstufigen Treppe zum Tempel hinaufstieg. Zwei Pylonen, die in der Richtung der dritten Säule von aussen (die Schmalseite hat zehn Säulen) und der Cellamauern weit vorspringen, begrenzen die Treppe; sie waren als Träger für grosse Skulpturwerke bestimmt, haben diese aber nie erhalten, wie denn die Ausführung des ganzen Baues niemals völlig zu Ende geführt worden ist. Von den Säulen der Fassade stehen nur die reich ornamentirten Basen noch aufrecht, zwei davon sind von der Rayet'schen Expedition her im Louvre, die übrigen acht sind jetzt freigelegt; sie sind in symmetrischem Wechsel von der Mitte des Tempels aus verschieden in Form und Ornamentik ausgestaltet. Die Basen der Ecksäulen waren einfacher als die übrigen, sie entsprachen in der Einfachheit den Säulenbasen der Langseiten. Derselbe Unterschied bestand in der Ausführung der Kapitelle. Die noch aufrecht stehenden drei Säulen der Langseiten tragen ein gewöhnliches jonisches Kapitell, ebenso waren die Ecksäulen der Vorderseite behandelt, dagegen zeigten die Kapitelle der übrigen Frontsäulen entsprechend der Verzierung der Basen die reichste ornamentale Pracht. Der Fund einiger Bruchstücke dieser Kapitelle gehört zu den glücklichsten Ergebnissen der Ausgrabung. In der weiten Rundung der Voluten waren in hohem Relief Götterbüsten angebracht und zwischen ihnen bezeichneten Stierköpfe die Achse des Kapitells. Es sind die ältesten Kompositkapitelle griechischer Architektur, die durch diesen Fund bekannt geworden sind. Von dem Gebälk sind Stücke des Frieses und des darüber liegenden Zahnschnittgesimses wiedergefunden. Der Fries ist mit grossen geflügelten Medusenmasken zwischen Ranken gefüllt, die Würfel des Zahnschnitts sind an der Stirnseite mit Palmetten und Araceenblüten verziert. Der Eindruck der plastischen Arbeit dieser Ornamentik, die auf starke Wirkung berechnete Ausführung und die vollen, gesteigerten Formen der Köpfe an den Kapitellen und der Masken im Fries wird den hellenistischen Werken, namentlich denen der pergamenischen Kunst als nächstverwandt bezeichnet. Dem entspricht die neue Zeitbestimmung, die durch Inschriftfunde für den Tempel gewonnen ist. Wir hören, dass im zweiten Jahrhundert der gewaltige Bau noch im Gange war, der nie ganz zur Vollendung gebracht werden sollte. Durch dieses Ergebnis wird der Tempel unter die Werke des entwickelten Hellenismus eingereiht, während er bisher — nach dem Vorgang von Rayet und Thomas — der frühhellenistischen Zeit, dem Ende des vierten Jahrhunderts v. Chr., zugesprochen und dem Mausoleum von Halikarnass und dem Athenatempel von Priene angereiht zu werden pflegte.

VERMISCHTES.

⊙ *In den preussischen Staatshaushaltsetat* für 1898/99 sind für Zwecke der *Kunst und des Kunstgewerbes* folgende Forderungen eingestellt worden: Der Fonds zum Ankauf von Kunstwerken für die *Nationalgalerie* und zur Förderung der monumentalen Malerei und Plastik und des Kupferstichs ist von 300 000 auf 350 000 M. erhöht worden, weil sich der bisherige Fonds als unzureichend erwiesen hat und es zur Hebung und Verbreitung des Kunstsinns erforderlich ist, den aus den Provinzen eingehenden Anträgen wegen Ausführung von Werken der monumentalen Kunst mehr als bisher zu genügen. Auch das Bestreben, der Nationalgalerie hervorragende Kunstwerke zuzuführen, konnte mit den bisherigen Mitteln nicht ausreichend verwirklicht werden. Die Erhöhung des Fonds entspricht auch den Wünschen der Akademie der Künste. Für *Museumszwecke* werden ferner gefordert: 10 000 M. als neunte Rate für die Aufstellung und Katalogisirung der Sammlungen des Kupferstichkabinetts; 7000 M. für die Reinigung von Bildwerken, insbesondere der pergamenischen; 70 000 M. zur Ergänzung des Unterrichts beim Kunstgewerbemuseum durch Ausführung von kunstgewerblichen Arbeiten, die auf der Pariser Weltausstellung von 1900 vorgeführt werden sollen. Die wichtigste Forderung — 1 500 000 M. — bezieht sich auf die Fortführung der Arbeiten zur *Erweiterung der Kunstmuseen*, deren Bau auf der Museumsinsel nunmehr in Angriff genommen werden soll. Die Gesamtkosten dieser Bauten werden 5 350 000 M. betragen. Von nicht geringerer Wichtigkeit ist eine Forderung von 1 500 000 M. zur Aufführung der Gebäude für die *Akademische Hochschule für die bildenden Künste und für Musik* einschliesslich der Meisterateliers u. s. w. auf einem Grundstücke der Tiergarten-

baumschule an der Hardenbergstrasse. Dem Neubauprojekt liegt der in der Konkurrenz preisgekrönte Entwurf der Architekten Kayser und von Grossheim zu Grunde. Die Gesamtkosten sind auf 4 160 000 M. veranschlagt worden. — Für den *Dombau* sind von den bewilligten 10 Millionen als letzte Rate 2 600 000 M. eingestellt worden. Die Summe zur *Erhaltung der Denkmäler in Berlin* soll um 1200 M. erhöht werden. Für die Beteiligung der Königlichen *Porzellanmanufaktur*, deren Einnahmen im verflossenen Jahre übrigens um 25 894 M. gewachsen sind, an der Pariser Weltausstellung werden 80 000 M. gefordert.

Paris. — In den Ruinen des Rechnungshofes, die jetzt abgetragen werden sollen, um dem neuen Bahnhofe der Orléanslinie Platz zu machen, befinden sich bekanntlich Fresken von *Théodore Chassérian*. Schon vor einer Reihe von Jahren verwendete sich eine Anzahl Kunstfreunde und Kenner bei der Regierung für die Erhaltung des kostbaren Schatzes, fand aber kein Gehör. Jetzt machen sich von neuem einflussreiche Stimmen in diesem Sinne geltend, leider aber hat inzwischen die Zerstörung der Fresken so reissende Fortschritte gemacht, dass die Möglichkeit, auch nur einen Teil von ihnen zu erhalten, mindestens in Frage gestellt ist. *G.*

*** Ein ständiger *Ausschuss für Kunst im Handwerk* ist in München gebildet worden, um das Kunsthandwerk im allgemeinen zu fördern und im besonderen seine würdige Vertretung auf der Pariser Weltausstellung von 1900 zu unterstützen. Es soll zu diesem Zwecke eine Auskunftei und eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung unter dem Namen „Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk“ mit dem Sitze in München gegründet werden. Diese Gesellschaft will den Künstlern und Handwerkern die Ausführung ihrer Entwürfe sichern und deren Vertrieb besorgen. Das Kapital soll zunächst 100000 M. betragen und bei entsprechender Beteiligung bald erhöht werden. Die einzelnen Gesellschafter haben 500 M. zu zeichnen.

Über die Erfindung der Ätzkunst. Mit Bezugnahme auf meinen kürzlich [1]) veröffentlichten Artikel unter obiger Aufschrift macht mich Herr Dr. Singer, vom Kupferstichkabinett zu Dresden, auf folgenden Passus in seiner „Geschichte des Kupferstichs“ aufmerksam (S. 120): „Manche Leute hielten Dürer für den Erfinder (der Ätzkunst): jedoch hat z. B. Urs Graf eine geätzte Platte, ein badendes Mädchen, schon im Jahre 1513, also etwas früher wie Dürer, hergestellt.“ Ich gönne dem jungen Gelehrten gern die Ehre der Priorität in dieser Sache, habe dieselbe überhaupt nie für mich in Anspruch genommen. Die Thatsache bleibt aber doch bestehen, dass Herr Dr. Lippmann mich zuerst auf das Blatt aufmerksam gemacht hat, denn als er es mir, in der erwähnten Reproduktion, zeigte, hatte ich noch keine Kenntnis von dem Singer'schen Buche, und als ich meinen Aufsatz schrieb, hatte ich es zwar schon gekauft, aber noch nicht gelesen. Erwähnt hat übrigens auch Herr Dr. Lehrs das Blatt schon, auf S. 14 seines „Meisters W “, aber da auch ihm die längst verschollene Abhandlung von Harzen nicht bekannt war, so machte er dorten, auf Grund der Jahreszahl 1513, Urs Graf zum Erfinder der Radirung. „Als Dokument in der vorliegenden Frage“ ist also das Blatt noch nicht eigentlich besprochen worden, denn weder Herr Dr. Singer, noch Herr Dr. Lehrs lassen sich in den angeführten Werken auf eine Diskussion dieser Frage ein. Den älteren Schriftstellern aber, die den Gegenstand speciell behandeln, war es einfach unbekannt.

Boston, 2. Dezember 1897. *S. R. KOEHLER.*

1) Novemberheft der Zeitschrift.

VOM KUNSTMARKT.

†. *Berlin.* Vom 25. bis 29. Januar wird bei Rudolph Lepke eine grosse Kunstsammlung von über 1000 Nummern versteigert. Dieselbe enthält altfranzösische Gobelins, persische Teppiche, Stoffe und Stickereien der verschiedensten Länder und Zeiten, Gemälde, Bronzen, Möbel und Holzskulpturen, Porzellan und Gläser, Miniaturen sowie mehrere moderne Pariser Zimmereinrichtungen.

†. *Berlin.* — Am 15. Februar findet die Auktion der Gemäldesammlung des im Jahre 1889 in Berlin verstorbenen *Carl Ludwig Kuhtz* statt. Der Verstorbene (1809 in Küstrin geboren) war ein leidenschaftlicher Verehrer der Kunst und stand als Sekretär des Vereins der Kunstfreunde (seit 1846) mit einer grossen Anzahl einheimischer und auswärtiger Künstler in engster Beziehung. Die kleine, aber gewählte Sammlung enthält 63 Bilder älterer und neuer Meister. Unter den wenigen ersteren wollen wir nur einige Stillleben von *Verbruggen* und *Walscapelle*, ein männliches Porträt, angeblich von *Pourbus*, sowie ganz besonders zwei Bilder von *Jean-François de Troy* (Nr. 37 und 38) hervorheben. Unter den neueren Meistern finden wir mehrere Bilder der Berliner Landschaftsmaler *Karl Ed. Ferd. Blechen* (1798–1840) und *Friedrich August Elsasser* (1810–1845), die zu den besonderen Lieblingen des Verstorbenen gehörten, ferner *Andreas Achenbach, Alexander Calame, Carl Georg Graeb* etc. Von *Eduard Meyerheim* besass der Verstorbene vier Bilder. Vor allem sind aber *Vautier's* „Nähstunde“ sowie mehrere Werke *Menzel's* zu nennen. Von letzterem kommen zur Versteigerung Nr. 17 „Friedrich der Grosse und die Barbarini“, Ölgemälde; Nr. 20 „Maskenfest“ (von 1855), Aquarell; Nr. 33 „Figurenstudie“ in Kreide und Bleistift von 1888; Nr. 35 „Figurenstudie“ in Kreide und Buntstift von 1852; Nr. 40 „Männliches Porträt“, Zeichnung in Buntstift von 1861; Nr. 46 „Porträt Rousseau's“, Aquarell.

BERICHTIGUNG.

Durch ein Versehen des Herrn Verfassers sind in dem Aufsatze über Cavalcaselle in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IX H. 4 S. 79 die Daten der Geburt und des Todes unrichtig angegeben. Cavalcaselle war am 25. August 1817 geboren worden und starb am 31. Oktober 1897.

Die Redaktion.

In dem Artikel des Herrn Professor Dr. Max Schmid über den Budapester Kongress (Dezemberheft der Zeitschrift) haben sich bei Berichterstattung über den Vortrag des Herrn Dr. Robert Stiassny einige Irrtümer eingeschlichen, die wir auf Wunsch des Herrn Dr. Robert Stiassny hiermit berichtigen. Der betreffende Satz (S. 62 Sp. 2 Z. 18 ff. v. oben) muss lauten: „Michaels Stärke liegt einerseits in der Komposition und Charakterschilderung, andererseits in seiner perspektivischen Meisterschaft, vor allem einer virtuosen Architekturmalerei, sowie in der plastisch-anatomischen Darstellungsweise der menschlichen Gestalt, die er in Anschluss an die mantegneske und die ferraresische Schule ausgebildet hat.“

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 13. 27. Januar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE NEUEN ERWERBUNGEN UND DIE NEUGESTALTUNG DER NATIONALGALERIE IN BERLIN

VON *HANS MACKOWSKY.*

Der reichen und glänzenden Ausstellung von neuen Erwerbungen im Dezember 1896, der ersten unter der neuen Direktion, mit der sie die ängstlich-chauvinistischen Gemüter zur Genugthuung aller wahren Kunstfreunde beunruhigte, schliesst sich nun an derselben Stelle eine zweite an, die bei äusserlich bescheidenerem Auftreten doch eine würdige Nachfolgerin der ersten genannt werden darf. Findet man unter ihren Werken keinen ausländischen Namen, so wollte die Direktion keineswegs damit ein reuiges pater peccavi herbeten; vielmehr dürfte sie, nachdem fürs erste hinsichtlich des Auslandes die klaffendsten Lücken gefüllt waren, nunmehr an einen Ausbau und an die Erweiterung des sorgfältig gesichteten Grundstockes der Sammlung gehen. Mit der Anerkennung, dass auf diesem Wege fast jeder Schritt ein Schritt zum Ziele gewesen ist, darf nicht zurückgehalten werden, wenn auch vielleicht eine oder die andere der neuen Erwerbungen nur mit geteilter Freude zu begrüssen ist. Aufgestellt im ersten Corneliussaale unter den grossen Kartons des Meisters, der wie kaum einer der einst Berühmten gealtert hat und unmodern geworden ist, muss diese kleine Sonderausstellung überdies mit einer gewissen künstlerischen Nachsicht betrachtet werden, denn die neuen Bilder, wie sie da notgedrungen in einer Front nebeneinander stehen, schaden sich stellenweise gegenseitig in ihrer koloristischen Wirkung. Sind sie erst einmal der Galerie eingeordnet, so wird man freudig erkennen, mit welchem Geschmack und Geschick dieser Zuwachs ausgewählt worden ist.

Bevor wir jedoch den Ausstellungsraum betreten, werfen wir im Treppenhause einen Blick auf die nun an wirkungsvoller Stelle in Bronzeausführung dastehende Reiterfigur eines Hunnen auf stutzendem Ross von *Erich Hösel,* die in dem solideren Material an Eindringlichkeit und Schärfe des Ausdrucks noch gewonnen hat.

Unter den neuen Erwerbungen schlägt das Hauptstück, der „Frühlingstag" *Böcklin's,* durch die strahlende Farbe seine ganze Umgebung. 1879 gemalt, ist das Werk in Klinger's Aquatintanachbildung weit populärer geworden als im Original, das bisher im Privatbesitz in Magdeburg ein verborgenes Dasein führte. Im Vergleich zum Original wird nun an der Radirung das Bewundernswerteste der Wagemut des Radirers bleiben, der dies leuchtende Leben in den ruhigen Kontrast schwarzer und weisser Töne übersetzen wollte. Alles, was Böcklin wie keiner neben ihm zu malen versteht, enthält diese Leinwand: schlanke, leuchtende Stämme, eine blumenübersäte Wiese, ein stilles Wasser, ein südliches Landhaus auf schattigem Wiesenhang, eine flimmernde Bergferne, spielende Kinder, ein seliges Liebespaar und eine in die blühende Weite hinausträumende einsame Gestalt. Und das Alles in der herben Wonne eines ersten Frühlingstages, in dessen klargefegter, blauer Luft die weissen leuchtenden Wolken wandern, dessen lauer Wind mit dem Schleier des Mädchens spielt, in dessen zarten Schatten die Kinder Blumen pflücken. Auf einen viel einfacheren Farbenklang ist das zweite Bild Böcklin's „Die Meeresbrandung" gestimmt. Hier ist alles metallischer Glanz und brausender Hall. Da donnert die Flut in feuchtes Gestein, aus dessen tiefstem Spalt ein halbbekleidetes

Weib auf einer Riesenharfe der wilden Melodie mit sanfterem Nachhall antwortet. Die Bewegung der anstürzenden und wieder zurückrieselnden Flut ist mit ausserordentlichem Pathos gegeben; dem aufblinkenden Glanz ordnet sich auch das rotviolette, in scharfen Lichtern glitzernde Gewand des Weibes ein. Im Verein mit den schon vorhandenen Werken wird Böcklin nun in Berlin, das ihn so lange eigenwillig verkannt hat, glänzender als irgendwo in Norddeutschland vertreten sein. Und jedes dieser fünf Bilder wird den Meister von einer ihm ganz eigenen Seite zeigen.

Wilhelm Leibl's „Dachauer Bäuerinnen“ füllen eine vielleicht noch empfindlichere Lücke als die beiden Böcklinbilder, denn der grosse Münchener Kolorist, eine von den weltabgewandten Naturen, war bisher in der Berliner Sammlung nicht vertreten. Die lebensgrossen Bäuerinnen in dem stillen Licht ihrer primitiven Häuslichkeit bezeugen aufs glücklichste Leibl's eminente koloristische Feinfühligkeit und die niemals übertreibende Wahrhaftigkeit seiner Charakteristik. Es ist ein Genuss zu beobachten, wie der beschränkte Hochmut des jungen Weibes dem freundlichen Zureden der Alten trotzt, wie das wundervoll gedämpfte und doch wieder führende Rot der lang herunterhängenden Schleifenbänder durch die schwächeren und die indifferenten Töne des Bildes hindurchgeht, dort an den Hauben wieder zum Vorschein kommt, am Saume der tiefschwarzen Gewänder aufblitzt und im Kissen auf der Bank mild erglänzt, wie es in einen zarten und doch bestimmten Gegensatz zu dem Grau der getünchten Steinwand tritt und immer aufs Neue die farbige Haltung bestimmt. Die Modellirung ist weich ohne Weichlichkeit, der Kontur so im Licht gelöst und verschmolzen, dass sich z. B. der Kopf der jungen Bäuerin nicht völlig vom Hintergrunde abhebt. Das hervorragende Werk, eines der schönsten, die Leibl überhaupt gemalt hat, stammt aus seiner reifsten Zeit, dem Ende der siebziger Jahre, und befand sich bisher in Pariser Privatbesitz.

Leibl's Schüler *Wilhelm Trübner* tritt mit einer seiner ernst und tief gestimmten Landschaften auf, deren Motive er auf Herrenchiemsee gefunden hat. Diesmal ist es ein schmuckloses weisses Haus auf der Höhe unter schattigen alten Bäumen mit einem etwas studienhaft leeren Vordergrund in jenem tiefen Altbronzegrün, das Trübner's beste Arbeiten kennzeichnet. Auch dieses Bild ist schon über zwanzig Jahre alt; für Trübner aber muss man in die siebziger Jahre zurückgehen, um Arbeiten zu finden, denen seine heutige Manirirtheit noch fremd ist.

Bei weitem nicht die gleiche Anerkennung können wir den beiden Bildnissen zollen, mit denen die Galerie bereichert wurde. *Lenbach's* „Fürst Hohenlohe“ erhebt sich zwar über das handwerksmässige Niveau fast aller seiner neueren Arbeiten, aber, den gut modellirten Schädel ausgenommen, fehlt es dem Kopf an Rundung und Plastik, die bei dem von Lenbach beliebten Verzicht auf lebhaftere Farbengebung und bei dem lässig zusammengestrichenen Hintergrunde nur durch eine um so gewissenhaftere Formbehandlung zu erzielen gewesen wären. Die Sucht, durch einen rein äusserlichen Effekt zu frappiren, verrät sich besonders störend in der Stellung und im Glanze des linken Auges, während das zur Hälfte sichtbare rechte mit dem Knochenbau überhaupt keinen organischen Zusammenhang mehr hat.

Lediglich auf den Effekt hin hat auch *Max Koner* das Porträt Ernst Curtius' gemalt, das ihm vom Staate aufgetragen wurde. Trivial in der Farbengebung kommt das Bild in seinem etwas anspruchsvoll-gefallsüchtigen Breitformat auch mit seiner Charakteristik über das Triviale nicht hinaus. Es ist kein sonderlich würdiges Glied in der Reihe der Gelehrtenbildnisse von Knaus und Scheurenberg oder der Dichterporträts von Stauffer-Bern und Henseler. Vom „hellen Griechenblick“ dieses erst im hohen Alter getrübten Auges, von der tönenden Beredsamkeit dieses edel geformten Mundes hat der Maler nichts zu bannen gewusst. Und nur mit Mühe täuscht die pathetische Gebärde über die philiströse Auffassung.

Den alten Bestand der Sammlung ergänzen aufs glücklichste drei Bilder zweier längst verstorbener Meister, *Waldmüller's* und *Schmitson's*, die beide der Wiener Schule angehören, und von denen Schmitson, der jung verstorbene, jetzt erst zu wahrer Beachtung gelangen wird. Das grössere der Schmitson'schen Bilder „Auf der Weide“ wurde auf der Auktion Hoyos erworben, das kleinere „Pferde in der Steppe“ gelangte als v. Normann'sches Vermächtnis an die Galerie. Mit vollendeter Meisterschaft beherrscht Schmitson in seinem grossen Tierstück alle Wirkungen des Lichtes, wie es in der heissen Atmosphäre zittert, wie es auf den Bäumen und Gräsern hin und her schwankt, wie es über das blanke Fell der Rinder hinwegspielt. Und das zu einer Zeit, da man noch mit Vorliebe sich in den goldigen Dämmerungen des Galerietones erging. Das kleinere Bild der ungestüm dahinjagenden Pferde zeigt nicht ganz die gleichen Vorzüge; das rasende Vorwärtsstürmen in staubiger Atmosphäre ist aber auch hier treffend gegeben. In noch weiter zurückliegenden Jahrzehnten hat sich *Ferdinand Waldmüller* mit Energie dem Freilicht zugewandt, und wenn auch die „Heimkehr von der Kirchweih“ mit den prall von der Sonne beschienenen, rotbäckigen Kindergesichtern schliesslich etwas bunt ausgefallen ist, so nimmt diese Arbeit doch wegen des ausgesprocheneren Lichtstudiums und der schönen in leisen Hügeln ansteigenden Landschaft den Vorrang vor dem der Galerie bereits angehörigen Bilde des Künstlers ein. Die Auflösung der Sammlung Heckscher zu Berlin

bot der Direktion die Gelegenheit das Werk zu erwerben.

Die Plastik vertritt *Adolf Hildebrand* mit den Bronzebüsten Arnold Böcklin's und des Generals Baeyer. In der Charakteristik und der Schärfe der Form ist die Büste des Generals der Böcklin's noch überlegen, die bei aller frappanten Ähnlichkeit doch das Löwenmässige des alten Böcklin vermissen lässt. Als Geschenk gab *Joseph von Kopf* eine Marmorbüste der Kaiserin Augusta, ein Werk voll schlichter Tüchtigkeit, ohne allen dekorativen Pomp. Kommerzienrat Pringsheim stiftete als Gegenstück hierzu eine Marmorbüste Kaiser Wilhelm's, ebenfalls von Kopf; doch hat bei dieser der Künstler von dem zeitgenössischen Kostüm abgesehen zu Gunsten der idealen Draperie, ohne indessen auf den Ordensstern verzichten zu wollen. *Schinkel's* Zeichnung seiner Töchter Marie und Susanne, „1813, als die Russen einzogen, vollendet“, wie auf dem Halssaum in sauberen gotischen Lettern steht, geht durch die frische Natürlichkeit bei aller akademischen Accuratesse weit über eine kunstgeschichtliche Reliquie hinaus. *Leibl* studirt in zwei ganz farbig empfundenen Kohlenzeichnungen den Einfall lebhaft spielenden Lichtes durch schattende Baumwipfel und die stillere Helle in dem Arbeitsgelass eines Dörflers. Von *Oberländer* erwarb die Galerie drei seiner humoristischen Zeichnungen, die bereits in den Fliegenden Blättern reproduzirt worden sind. —

Bei der neuen Herrichtung der Säle im Obergeschoss sind der Direktion die Erfahrungen, die sie vor Jahresfrist bei der Erneuerung des Untergeschosses machen konnte, ersichtlich von Nutzen gewesen. Hat sie auch das alte, gleich damals glücklich bewährte Prinzip beibehalten, so hat sie es nun freier gehandhabt. Wie unten sind auch oben die Wände mit farbig zu den Bildern harmonirenden oder kontrastirenden Stoffen überzogen, die Bilder vielfach mit gutem Gelingen in alte Rahmen gesetzt und ohne Verletzung ihres chronologischen oder ihres Schulzusammenhanges zu dekorativen Gruppen vereinigt worden. Dies Vereinigen des dekorativen Prinzipes mit dem historischen Gebot war im Obergeschoss um so komplizirter, weil hier die Bilder mit geringen Ausnahmen als Repräsentanten von Lokalschulen auftreten, die nicht willkürlich getrennt oder gruppirt werden dürfen.

Den überraschendsten, ja einen fascinirenden Eindruck macht gleich der erste Saal, in dem die Bahnbrecher und die Hauptvertreter der modernen ausländischen Kunst wie im Salon eines vornehmen Kunstfreundes vereinigt sind. Als Wandbekleidung hat man zartrosigen Crème mit lichten grünen Streifen gewählt, den abschliessenden Sockel mit einem energischen Rot angestrichen und unter der Decke einen Streif goldgepresster Ledertapete gespannt. Gegen das lichte Crème und das matte Grün kommen sowohl die hellen als auch die tiefen Töne auf diesen modernen Gemälden zu kraftvoller Wirkung, und das Ineinanderspielen aller Farben wird durch das rote Sockelpaneel zu einem ruhigen und doch koloristisch lebendigen Abschluss gebracht. Ausser den längst gewürdigten, wertvollen Erwerbungen, die im Vorjahr meist als Geschenke in den Besitz der Galerie kamen, enthält dieser erste Saal noch vier neue Bilder, die gleichfalls aufopfernden Kunstfreunden zu danken sind. Zunächst eine noch etwas ungelenke Freilichtstudie von *Cezanne*, jenem abseitigen Künstler, der, einer der ersten Pleinairisten, niemals über die Studie hinausging und niemals ausgestellt hat; dann die „Landhäuser“ von *Pissaro*, zart und duftig im jungen Grün des Frühlings, ein französisches Dorf im Frühschnee von *Sisley* und eine melancholische Dünenlandschaft von *Cazin*, in der die Figur einer büssenden Magdalena, trotzdem sie die Stimmung konzentriren soll, durch gleichgültige Zeichnung und die etwas grossen Proportionen eher ein wenig ernüchtert.

In dem nun folgenden Korridor, der die Ungunst seiner Licht- und Raumverhältnisse allein dem Ungeschick des Architekten verdankt, haben auf grünem, in lichteren und matteren Streifen gemustertem Stoff die ausländischen Bilder Platz gefunden, die, schon in der Wagener'schen Sammlung enthalten, von der Weitsichtigkeit und dem Geschmack des ehemaligen Besitzers ehrendes Zeugnis ablegen. Meist sind es Belgier. Eine gute Marine des früh verstorbenen *Bonnington*, das Geschenk eines Ungenannten, und ein aus dem Vermächtnis der Löwe'schen Eheleute an die Galerie gefallenes architektonisches Stimmungsbild des Brüsselers *Bossuet*, das uns vor die Mauern von Granada führt, haben diese Reihe vermehrt.

Der nächste grösste Saal ist wechselweise mit breiten mattgrünen Stoffstreifen und dunkelgrünen leuchtenden Plüschstreifen ausgeschlagen, die wieder ein roter Sockel kräftig abschliesst. Hier hängen die modernen Italiener, darunter *Segantini's* eindringlich monumentale „Trübe Stunde“, das koloristisch meisterhafte Familienbild von *Gari Melchers*, einige grellbunte und für ihre Qualität zu zahlreich vertretene Spanier und als Hauptstück, mit dem wunderbar feinen Frauenbildnisse *Fantin-Latour's* darüber, ein *Millet*. Keiner von denen, die für den Meister durch die grossen, den Horizont überschneidenden Figuren schon weither kenntlich sind, und doch ein Bild, das man nicht mehr vergisst, wie einen jener trüben, endlosen Tage, an dem, nach Kellers schönem Wort, Hoffnung und Verlorensein in gleicher Stärke wach gewesen sind. In ruhiger und doch reich bewegter Linie steigt brauner Sturzacker eine leichte Erdwelle hinab. Vorn auf den Schollen nichts als eine grosse Egge und hie und da ein wuchernder Halm.

Rechts oben gegen den trostlos grauen Novemberhimmel zwischen kahlen Bäumen die Silhouette eines Jägers, der mit dem schwachen Aufblitzen seines Feuerrohrs ein Hühnervolk aus dem Acker zu unruhigem Flatterfluge aufscheucht. Freilich, sieht man scharf hin, so bemerkt man vorn die undeutlichen Spuren eines grossen den Horizont überragenden Säemanns, den der Künstler selbst mit einigen eiligen Pinselstrichen wieder zugedeckt hat. Die ungeheure Verlassenheit, der zerarbeitete Acker mit dem wolkenschweren Abendhimmel darüber, giebt dem Werke einen so ergreifend elegischen Reiz, dass es sich mit der Kraft eines Selbsterlebten, Selbstgeschauten in die Erinnerung einwurzelt. Auch dieses nun einzige Werk Millet's in einer öffentlichen deutschen Sammlung haben hochherzige Gönner dem Institut geschenkt.

In den folgenden Kabinetten, die sich fächerförmig in der Apsis des Gebäudes entfalten, wechseln über weissen Sockelpaneelen gelbe und grüne Seidentapeten. Doch sollen die glatten grünen Seidenstoffe demnächst durch matt und licht gestreifte ersetzt werden, wie es bei den gelben Gründen bereits geschehen ist. In diesen Kabinetten herrscht die wünschenwerteste historische und chronologische Ordnung, und den tadellos dekorativen Effekt, den jedes Kabinett für sich hervorbringt, darf sich die Direktion zu besonderem Lobe rechnen. Ganz erstaunlich bleibt ausserdem, was die feinsinnige Sichtung des Kunstbestandes durch Herrn von Tschudi an wertvollem Material zu Tage gefördert hat. Namentlich *Karl Blechen*, der Berliner Landschafter, kommt nun erst mit der Grossräumigkeit seiner Naturauffassung zur Geltung. Entzückend wirkt *Tischbein's* graziöse Lautenspielerin mit ihren tiefen blauen Tönen auf dem gelben Seidenstoff der Tapete. *Magnus'* Porträt der Jenny Lind tritt künstlerisch den modernen Bildnissen in unmittelbare Nähe. Die frühe Düsseldorfer und Münchener Schule ist ausreichend vertreten, nicht ganz in dem gleichen Maasse die allerdings weniger rühmliche Berliner Malerschule. Bei der Auswahl der Kunstwerke hat sich diesen Bildern gegenüber die Direktion auf einen zu strengen ästhetischen Standpunkt gestellt. Es ist wohl wahr, dass manche dieser meist hartfarbigen Arbeiten unser koloristisch verwöhntes Auge beleidigen, dennoch, wo anders als in Berlin sind diese Bilder als historische Dokumente am Platze?

Unermüdlich bleibt die Direktion am Werk; nicht lange, so wird man sich rüsten, die künstlerisch ordnende Hand an die den patriotischen Gemälden und Skulpturen eingeräumten Säle zu legen. Dann wird ein dringend erforderlicher neuer Katalog neue mühevolle Arbeit beanspruchen. Und doch, so viel noch zu schaffen bleibt, erstaunlich ist die Riesenarbeit, die heute schon in knappen zwei Jahren abgeschlossen dasteht. Sah man früher nicht ohne lebhaftes Missbehagen zu dem der deutschen Kunst geweihten Baue hinüber, so betritt heute jeder freudigen Staunens voll die alten, nun so neuen Räume, die Herrn v. Tschudi's Energie und Geschmack aus einem Magazin vielfach zweifelhafter Kunstwerke, in fast unbemerkter, aber unermüdlicher Arbeitsamkeit zu einem Museum der modernen Kunst umgestaltet hat, zum ersten in Deutschland, die neue Pinakothek in München nicht ausgeschlossen. Mag diese auch — vielleicht, vielleicht! — dem künstlerischen Wert ihres Bilderbestandes nach der Berliner Nationalgalerie überlegen sein, an Reichhaltigkeit, an Geschmack der Aufstellung und an der Fähigkeit zu belehren steht sie unzweifelhaft zurück gegen unser „Museum der modernen Kunst“. Ohne Ruhmredigkeit, nur mit Freude und Dankbarkeit müssen das alle unbefangen Urteilenden und Schauenden anerkennen. Der Direktion wiederum kann kein schönerer Ruhm, kein höher klingendes Lob zu teil werden.

BODE'S REMBRANDT [1]), II. BAND.

Wieder liegt ein herrliches Buch vor mir: der zweite Teil von dem Rembrandt-Werke Bode's, welcher Rembrandt's Thätigkeit in den Jahren 1632—1634, das letzte Jahr nur teilweise, umfasst. Hauptsächlich sind es Bildnisse, die uns hier fesseln; war doch Rembrandt in diesen Jahren der beliebteste Porträtmaler Amsterdams. Durch seine Anatomie berühmt geworden, flossen ihm die Bestellungen von allen Seiten zu, sowohl noch aus Leiden, als aus seiner neuen Heimat. Bode erwähnt, wie Rembrandt sich zunächst noch nach den in Amsterdam berühmten de Keyser, van der Voort, Claes Elias u. a. richtete, aber dennoch durch Beleuchtung und Technik über diesen stand. Er fragt, wer Maerten Looten war (das Porträt bei Holford, London). Maerten Looten's Unterschrift habe ich oft in dem Amsterdamer Archiv gesehen; er war ein ansehnlicher Kaufmann, vermögend und vielgeschäftig. Nach den Porträts werden die biblischen Gegenstände, namentlich die „Passionsbilder“ für Prinz Frederik Hendrik von Oranien gemalt, erwähnt; schliesslich noch die anderen genreartigen Gegenstände und Studienköpfe aus dieser Periode. Wie immer ist Bode's Text lehrreich und unterhaltend geschrieben, und dem Rembrandt-Forscher klingt alles so selbstverständlich und einleuchtend, als könne es eben nicht anders sein. Bei der Passionsfolge (in München) bedauert Bode die ausserordentliche Durchführung, was freilich Rembrandt's Zeitgenossen gerade

1) Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde mit den heliographischen Nachbildungen, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, von *Wilhelm Bode*, Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin, unter Mitwirkung von *C. Hofstede de Groot*, Direktor des Kupferstichkabinetts zu Amsterdam. Ch. Sedelmeyer, Paris. Bd. II. 1897.

besonders befriedigte. Es wäre hier noch zu erwähnen, dass die Meister Pynas, Lastman u. a. solche Gegenstände in jenen Tagen eben mit grösstem Erfolg malten; und wie viel höher stehen doch Rembrandt's Bilder daneben!

Im allgemeinen kann man die 76 Photogravüren dieses Bandes wieder vortrefflich nennen; und wo einige Nummern weniger glücklich reproduzirt erscheinen, muss man nicht vergessen, mit wie ungeheuer grossen Schwierigkeiten oft von einem dunklen, stark gefirnisten, schmutzigen Bilde Rembrandt's eine gute Photographie zu erzielen ist. 76 zum Teil grössere von Rembrandt in drei Jahren gemalte Werke liegen uns hier vor; dazu kommen noch die Anatomie und einige andere Bilder aus dem vorigen Bande. Und das viele Verlorengegangene! Wie ungeheuer fleissig war der junge Maler damals! Und dazu kommen auch noch all die Selbstbildnisse, Porträts der Saskia etc., die der nächste Band wohl bringen wird! Aber es galt, den neuerworbenen Ruf zu befestigen und — Geld zu verdienen! Erst als er die reiche Saskia heimführte, konnte er mehr ganz nach eigener Lust malen, und die Anzahl der auf Bestellung gemalten Werke wird geringer.

Mit Ungeduld sehen wir den weiteren Bänden des Rembrandt-Werkes entgegen. Mit diesem Meister geht's: Sempre crescendo! und jede Lieferung verspricht einen grösseren Genuss.

Hier sind doch schon manche herrliche Werke zu finden: ich möchte nur hinweisen auf Nr. 104 den herrlichen Kopf bei Lord Ashburton, Nr. 105 den Schiffbaumeister und seine Frau (Buckinghampalace), Nr. 106 die alte Frau der National-Gallery in London, Nr. 108 die Gattin des Maerten Daey (Rothschild, Paris), Nr. 94 die Dame aus dem Wiener Kgl. Hofmuseum, Nr. 88 den schönen Kopf bei Henri Pereire, Paris, und ganz besonders auf Nr. 92 die liebreizende junge Frau mit bunten Handschuhen (Mad. Isaac Pereire, Paris). *BREDIUS.*

BÜCHERSCHAU.

Cornelius Gurlitt, *Die Baukunst Frankreichs.* Dresden, Gilbers, 1898. Lfg. IV.

Die vorliegende vierte Lieferung des von uns ausführlich angezeigten Werkes bringt neben der bekannten Fassade von Notre-Dame-la-Grande zu Poitiers und der von Sainte-Trinité zu Caën, wovon hoffentlich noch eine Innenansicht folgt, ein Interieur von Saint-Nazaire zu Carcassone, wuchtig, mit originellem Rundpfeiler. Dann eine Gruppe romanischer Wohnhäuser aus Cluny. Weiter einen sehr pikanten Blick in den Chorumgang der Kathedrale zu Coutances, Partien von St. Nazaire zu Carcassone, St. Pierre et Paul zu Troyes, Justizpalast zu Rouen, spätgotisches Grabmal der Margarethe von Österreich zu Bourg, Frührenaissanceportal vom Synodalpalast zu Sens, Holzbauten von Angers, Lisieux und Gallardon. Endlich seien noch die Detailansichten vom Grabmal der Kardinäle von Amboise (Rouen) und vom Hôtel Bourgtheroulde (Rouen) hervorgehoben. Der Band ergänzt würdig die vorhergegangenen. *M. SCH.*

Die Baukunst, herausgegeben von *R. Borrmann* und *R. Graul.* Verlag von W. Spemann.

Unter dem Titel „die Baukunst“ sollen in zwangloser Folge einzelne Hefte mit Monographien der wichtigsten Bauwerke vom Altertum bis zur Gegenwart erscheinen, die gewissermassen bestimmt sind, eine Ergänzung des „klassischen Bilder- und Skulpturen-Schatzes“ und des „Museums“ auf dem Gebiete der Architektur zu bilden, nur dass hier, wie es das zu behandelnde Material erfordert, dem erläuternden Texte ein grösserer Raum gegönnt ist. Es liegen von der in jeder Beziehung vorzüglich ausgestatteten Publikation bis jetzt drei Hefte vor, die dem Laien wie dem Fachmann interessantes und lehrreiches Material bieten. Jedes Heft enthält zunächst den beschreibenden und erläuternden Text, zu dem Detailaufnahmen, Grundrisse und Aufrisse gegeben werden, sowie je acht Tafeln mit architektonischen Hauptansichten, meist nach neuen photographischen Aufnahmen. Im ersten Heft behandelt Prof. *Ferdinand Luthmer* das deutsche Wohnhaus der Renaissance, die Tafeln bieten Ansichten des Pellerhauses in Nürnberg, des Leibnizhauses in Hannover, sowie Innenansichten aus der Kriegsstube im Rathaus zu Lübeck, dem Hause zum Fürsteneck (jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M.) und aus Schloss Velthurns in Tirol, sowie Schloss Näfels in der Schweiz. Das zweite Heft ist dem Prager Dom gewidmet (Prof. Dr. *Josef Neuwirth*) und enthält gleichfalls vortreffliche Aussen- und Innenansichten des ehrwürdigen Baues. Im dritten Heft führt uns *Franz Pascha* in den Orient und schildert uns die Grab-Moschee des Sultans Kait-Bai. Die Textabbildungen enthalten interessante architektonische und ornamentale Einzelheiten, sowie Ausstattungsstücke der Moschee, die beigefügten Tafeln ergänzen den Text in bester Weise und geben uns ein treffliches Bild des prächtigen Baues. Das für die nächsten Hefte in Aussicht gestellte abwechslungsreiche Programm lässt uns für die Zukunft des dankenswerten Unternehmens das beste hoffen! *U. TH.*

NEKROLOGE.

⊙ Der Architekt *Rudolf Adamy*, Professor an der technischen Hochschule und Museumsinspektor in Darmstadt, ist daselbst am 14. Januar im 48. Lebensjahre gestorben. Als Kunstschriftsteller hat er sich durch eine „Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage“ (1881—96) und wertvolle Untersuchungen über die Einhard-Basilika in Steinbach (1885) und die fränkische Thorhalle in Lorsch bekannt gemacht.

*** Der Genre- und Architekturmaler *Ludwig v. Hagn* ist am 15. Januar in München im Alter von 78 Jahren gestorben.

† *München.* — Am 4. Dezember verschied am Herzschlag der Historienmaler *Fritz Birkmeyer.* Derselbe war am 13. Oktober 1848 in Rothenburg o. d. Tauber geboren. Nachdem er den Krieg 1870/71 mitgemacht hatte, wendete er sich der Kunst zu und benutzte meist Kriegserlebnisse und Kriegsscenen als Vorwurf seiner Bilder. Auch kunstgewerblich war der Verstorbene mehrfach thätig.

† *München.* — Am 3. Dezember starb nach längerem Krankenlager der am 12. Dezember 1842 in Nürnberg geborene Historienmaler *Konrad Weigand.* Der Verstorbene lernte an der Münchener Akademie unter W. von Diez. Sein erstes grösseres Bild „Religionsgespräch zwischen Hutten

Sickingen und Bucer" wurde mit der silbernen Medaille ausgezeichnet. Spätere bedeutende Werke des Verstorbenen sind „Luthers Einzug in Worms" (1879), ein grosses Freskobild „Die Hochzeit Albrecht Dürers" in der Vorhalle der Wimmer'schen Kunsthandlung (Briennerstrasse) in München, sowie „Die Einbringung des Raubritters Hans von Schüttensamen in Nürnberg 1465".

† *Karlsruhe.* — Der badische Hofmaler Professor *August Vischer* ist im Alter von 77 Jahren gestorben. Er lebte früher abwechselnd in Antwerpen, München und Paris und nahm erst 1870 seinen dauernden Wohnsitz in Karlsruhe, wo er als Lehrer an der technischen Hochschule thätig war. Vischer war Genre-, Porträt- und Historienmaler. Von seinen Geschichtsbildern befinden sich vier in Karlsruhe. Im Nationalmuseum zu München malte er zwei grosse Fresken „Der Einzug des Kurfürsten Max Josef in München 1799" und „Die Erstürmung von Budapest durch Max Emanuel 1689".

PERSONALNACHRICHTEN.

† *Düsseldorf.* — Dem Historienmaler *Carl Gehrts* ist der Professortitel verliehen worden.

⊙ *Aus Anlass des preussischen Ordensfestes* haben Auszeichnungen erhalten: der Maler Professor *Friedrich Geselschap* in Berlin den roten Adlerorden zweiter Klasse und der Lithograph Prof. *Feckert* den roten Adlerorden vierter Klasse.

DENKMÄLER.

*** Professor *Reinhold Begas* ist vom Oberkommando der Marine mit der Ausführung des Denkmals beauftragt worden, das die Deutschen in Shangai zum Gedächtnis des Todes der Besatzung des Kanonenbootes „Iltis" errichten wollen. Der Entwurf stellt den Stumpf eines abgebrochenen Mastes, an den eine mit einem Lorbeerkranz geschmückte deutsche Kriegsflagge am Flaggenstock gelehnt ist, auf einem Stufenpostament dar. Das Denkmal wird eine Höhe von 7,7 m haben und aus Geschützbronze hergestellt werden, die vom preussischen Kriegsministerium hergegeben wird, und deren Kosten, da eine unentgeltliche Abgabe nicht zulässig ist, von dem Kaiser bewilligt sind. Es sind 3500 kg Bronze zu den Bronzeteilen erforderlich. Die Kosten des Denkmals selbst sind auf 10000 M. festgesetzt, die von dem Komitee in Shanghai aufgebracht worden sind.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Für die grosse Berliner Kunstausstellung* sind sämtliche Kunstwerke zwischen dem 11. und 23. März im Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof abzuliefern; die vorangehende Anmeldung ist bis zum 1. März zu bewirken. Die Versicherung der Werke erfolgt bis in Höhe von drei Millionen Mark, gegen vier Millionen im Vorjahre. Die Zeichnungen oder Photographien für den illustrirten Katalog sind bis zum 23. März an die Geschäftsleitung einzusenden. Die Kleinplastik und das Kunstgewerbe sollen in diesem Jahre stärker zur Beteiligung herangezogen werden als es bisher geschehen war.

Wien. — Die *Ausstellung des Aquarellisten-Klubs* der Genossenschaft bildender Künstler Wiens im Künstlerhause bot einen weit frischeren Eindruck und reichere Beteiligung als in vergangenen Jahren. Die Thür, durch die die „Secessionisten" hinausgegangen sind, blieb offen, und ein kräftiger Luftzug ist im neuen Jahre hineingefahren. Die Ausstellung ist unter *Heinrich Lefler's* Ägide geschmackvoll arrangirt worden, und wenn auch die Mehrzahl der Arbeiten von den „Einheimischen" noch etwas in den ausgetretenen Geleisen läuft, so sind doch schon deutlich wahrnehmbare Anzeichen eines selbständigen Strebens vorhanden. Voran ist hier *Konopa* zu nennen, dessen Porträtskizzen und farbige Zeichnungen durchweg ein modernes Empfinden verraten, dem nur noch hie und da die eigentliche persönliche Note fehlt. Ihm reiht sich ein neuer Name *Theodor Bruckner* mit einer „Pariserin" (sehr geschmackvoll und koloristisch) an. Weiter wären hervorzuheben: *Lefler* (der mit J. Urban zusammen eine Folge von Zeichnungen zu der Legende „Rolands Knappen" ausstellt), *Darnaut, Fröschl, Lichtenfels, Zetsche, Geller, Pippich* und *Kasparides,* sowie *Franz Russ.* Das Hauptgewicht bringen allerdings die „Auswärtigen" mit — ich meine diesmal nicht die Worpsweder, denn von *Modersohn* und *Hans am Ende* hat man schon mehr repräsentative Arbeiten gesehen —, aber die originellen Teppiche aus der Scherrebeck'schen Kunst-Weberei von Prof. *Otto Eckmann* und die keramischen Stücke aus der Kgl. Porzellanfabrik in Kopenhagen sind Überraschungen für Wien. Leider giebt die geringe Anzahl dieser kunstgewerblichen Beiträge kaum einen hinreichenden Begriff von dem, was auf diesen Gebieten in neuerer Zeit geleistet wird. An auswärtigen Namen mögen noch hervorgehoben werden: *Willi Hammacher* (mit einem sehr temperamentvollen, grossen Aquarell „Mondnacht in Neapel", in welchem die Stimmung, das Kolorit und der Wellenschlag im Vordergrund kräftig und wie aus einem Guss hingeworfen erscheint), *Storm van Gravesande* (mit feingetönten Marinen), *Dettmann, Arturo Rietti* (mit genial empfundenen Pastellen), *Josef Sattler* (mit zwei geistreichen kleinen Guachen „Streit vor dem Rathaus" und „Mittelalterliches Städtebild) und Prof. *N. Gysis.* Die kräftigste Gruppe auf der ganzen Ausstellung ist aber zweifellos der eingeladene, geschlossen auftretende „Künstlerbund Karlsruhe". Mit ihren farbigen Lithographien haben diese jungen Künstler letzthin auf der von Bismeyer und Kraus in Düsseldorf arrangirten Lithographie- und Plakat-Ausstellung Aufsehen erregt. Für das Wiener Publikum waren die Sachen anfangs nicht ganz „fesch" und einschmeichelnd genug, aber die ernste Überzeugungskraft der durchweg auf künstlerischer Höhe stehenden Arbeiten that das ihrige, um die Anerkennung bald zu erzwingen, so dass die Karlsruher „Secessionisten" mit ihrem Erfolge ganz zufrieden sein können. Voran steht *Graf v. Kalkreuth* mit Radirungen, Lithographien und Plakaten. Als stärkste Individualität erscheint neben ihm *E. R. Weiss,* dessen kräftige Vignetten zum Ausstellungskatalog der Karlsruher Abteilung desselben einen abgeschlossenen, künstlerischen Zug verleihen. Ihm reihen sich an: *H. von Volkmann, Wilhem Wulf, Schönleber, Carlos Grethe, Pötzelberger, Fr. Hoch, Gustav Kampmann* (mit genialen Kohlezeichnungen), *Walter Conz* (Lithographien), *Carl Hoff, Heinrich Heyne, Kallmorgen, Otto Fikentscher* und *Franz Hein,* ohne die Nichtgenannten deswegen als minderwertig hinstellen zu wollen. Das Gesamtniveau ist eben ein ganz hervorragend gutes und bei aller Verschiedenheit einheitlich im Charakter. *W. SCHÖLERMANN.*

Paris. — Das Schlagwort Decentralisation scheint man jetzt auch auf die bildenden Künste anwenden zu wollen. In der Galerie des artistes modernes hat die *Vereinigung der Maler der Franche-Comté* eine Ausstellung veranstaltet. Ihr Ehrenpräsident ist *Gérôme,* derselbe Gérôme, gegen dessen Pseudoklassicismus vor fünfzig Jahren schon die Thoré und Planche zu Felde zogen, der im vorigen Winter einen flammenden Protest gegen den Eintritt Renoir's und

Degas' in den Luxembourg an den Minister richtete, der neulich mit seinen Freunden einen Verein des Art précieux — ein Witzbold setzt hinzu: ridicule — als oberste Instanz in Sachen des Kunstgeschmackes gründen wollte. Man sieht, der alte Herr ist sich treu geblieben. Aber neben seinem fadsüsslichen „Garten des Academus" enthält die Ausstellung einige sehr bemerkenswerte Sachen. *Pointelin* hat drei seiner gross geschauten, kräftigen Juralandschaften, *Vaysse* einige stimmungsvolle Bilder aus dem Gebiete der oberen Saône geschickt. Sind diese der Heimat treu geblieben, so führt uns *Duvent* mit seinen zarten Schilderungen der Abenddämmerung nach Brügge, *Chudant* mit seinen Nachtbildern mitten hinein nach Paris. *Dagnan-Bouveret* ist nur mit einer kleinen Skizze, *Courtois* mit ein paar kleinen nicht gar hervorragenden Porträts vertreten. Unter den wenigen Bildhauern steht *Becquet* (die Stimme des Violoncello) obenan. — Unter den Künstlerinnen (Femmes artistes, die nicht mit den Femmes peintres et sculpteurs verwechselt sein wollen) findet sich manches nette Talent, kaum eine Persönlichkeit. Man müsste denn *Marie Duhem* ausnehmen, deren „Schwesternschule", ein altes Haus hinter hohen Bäumen, vor dessen Thür ein paar Nonnen in der Dämmerung sich aufhalten, einen sehr grossen Stimmungsgehalt besitzt. Eine persönliche Note findet man vielleicht auch noch in den Interieurs von *Nina Gallay* und in der „Lektüre" von *Madeleine Carpentier*, dem liebenswürdigen Bilde eines jungen Mädchens, das dem greisen Vater vorliest. Erwähnt seien noch die Blumenstücke von *Marie* und *Aurelie Dampt* und von *Céline Salard*, das anmutige, wenn auch ein klein wenig süssliche polychrome Wachsrelief „Frühling" von *Marie Fresnaye*, die Medaillons von *Jeanne Jozon*. — Höchst interessant ist die Ausstellung von Pastellen und Skizzen zweier junger Spanier bei Dosbourg. „Erquicklich" sind ihre Sachen allerdings nicht. Während der eine, *Canals*, die Guitareros und Gitanas der Dorfkneipen zu seinen Modellen erwählt hat, ist der andere, *Nonell*, noch eine Stufe herabgestiegen, zu den Trotteln der katalonischen Berge. Beide gebieten über eine Meisterschaft der Karikatur und eine Festigkeit und Sicherheit der Zeichnung, die ihre Sache hoch über den Durchschnitt dieser Gattung hinausheben. Es sind echte Schüler Goya's, allerdings ohne dessen politische und religiöse Satire. *G.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Zum ersten Vorsitzenden des deutschen Kunstvereins in Berlin* ist an Stelle des ausscheidenden Vice-Oberceremonienmeisters B. von dem Knesebeck der Direktor der Nationalgalerie Prof. *H. von Tschudi*, zum stellvertretenden Vorsitzenden Geh. Oberregierungsrat *von Moltke* gewählt worden. Zu Schriftführern wurden Prof. *v. Oettingen* und Schriftsteller *E. Zabel*, zu Schatzmeistern die Bankiers *Kretzschmar* und *Molenaar* gewählt.

⊙ *Der deutsche Kunstverein in Berlin* hat für seine diesjährige Verlosung 21 Ölgemälde, Aquarelle und plastische Werke in Bronze und Marmor angekauft, die zum Teil auf den grossen Ausstellungen in Berlin und Dresden zu sehen waren und kürzlich auch in der Kunsthandlung von Keller und Reimer zur Schau gestellt wurden, um neue Mitglieder für den Verein zu werben, der eifrig bemüht ist, zwischen den verschiedenen Richtungen der modernen Kunst zu vermitteln. Man findet unter den Ankäufen Gemälde von A. Hertel, P. Flickel, J. Wentscher, J. Wenglein, W. Hamacher, Keller-Reutlingen, P. Mohn, A. Dressler, Carlos Grethe u. a., unter den Bildwerken solche von Janensch, Hans Latt, Uphues und L. Manzel. Des letzteren edle Statuette „Der Ruhm", eine weibliche Figur, die eine Bronzetafel mit dem Reliefbildnis Kaiser Wilhelms I. sinnend betrachtet, ist in drei Exemplaren angekauft worden. Für die Verehrer der modernen Richtung hat man durch Ankauf von vier Mappen mit Originalradirungen der Worpsweder Künstler-Gemeinschaft gesorgt. Als Vereinsgabe für die Jahre 1896 und 1897 sind zwei wohlgelungene Kupferstiche Albert Krügers nach den musizirenden und singenden Engeln auf den Flügeln des Genter Altarbildes im Berliner Museum gewählt worden.

VERMISCHTES.

†. *Frankfurt. — Wiedergefundene Bilder Lindenschmit's.* Für das Frankfurter Schützenfest 1862 hatte Lindenschmit fünf gewaltige Kartons gemalt, die dann zur Ausschmückung der Schiesshalle am Röderberg dienten. Seit dem 1867 erfolgten Umzuge auf die bürgerlichen Schiessstände waren die Bilder verschwunden. Nachforschungen des Sohnes Prof. Lindenschmit's waren von Erfolg gekrönt. Die vermissten Kartons fanden sich in bestem Zustande im Gebälk des Hauses der bürgerlichen Schiessstände vor. Sie sind nun dem städtischen Archiv zur Aufbewahrung übergeben worden.

T. *Düsseldorf. — Ludwig Keller* ist beauftragt worden, für die Aula des Realgymnasiums seiner Vaterstadt Duisburg ein grosses Wandgemälde zu schaffen. Es soll „die Heimbringung der von den Franzosen geraubten Viktoria des Brandenburger Thores und die Begrüssung des Fürsten Blücher an der westfälischen Grenze" darstellen. Die Ausführung wird durch eine Beisteuer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen ermöglicht.

Rom. — Der Plan des italienischen Dichters und Dramatikers Gabriele d'Annunzio, nach dem Muster der altgriechischen Bühnen auf den Abhängen der Albaner Berge ein *tragisches Theater* zu erbauen, rückt allmählich aus dem Stadium des anregenden Gesprächsstoffes derart in den Vordergrund der Erörterung, dass wenigstens Notiz davon genommen werden muss. Der Besitzer des New York-Herald, Gordon Bennett, soll dem Unternehmen seine pekuniäre Unterstützung zugesagt haben, Graf Frankenstein, der am Albaner See grosse Landbesitzungen hat, wird den Baugrund hergeben und ein Komitee, dem namentlich Damen der römischen Aristokratie angehören, wirbt nun im In- und Ausland, um die erforderlichen Gelder aufzubringen. Das Theater soll im März 1899 fertig gestellt sein und soll jährlich nur eine Frühlingsspielzeit von zwei Monaten haben. Die Hauptdarstellerin soll die Duse sein.

Arezzo. — Für die Herstellung einer würdigen Fassade des im Jahre 1277 begonnenen, in edelster toskanischer, der nordischen sich anschliessenden Gotik 1511 vollendeten *Domes* war seiner Zeit ein Preisbewerb ausgeschrieben worden, in welcher der aus Arezzo gebürtige Architekt *Viviani* siegte. Die Entscheidung der Jury ist jetzt von der staatlichen Kunstkommission bestätigt worden, so dass Viviani mit der Ausführung seines Entwurfes betraut ist.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 14. 3. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WINTERAUSSTELLUNG DER NEW GALLERY IN LONDON.

VON *WERNER WEISBACH.*

Die diesjährige Winterausstellung der New Gallery in London verfolgt kein bestimmtes Programm. Die mannigfachsten Werke verschiedener Schulen aus alter und neuer Zeit sind ohne Rücksicht auf Charakter oder Entstehung vereinigt.

Im Vergleich zu früheren Ausstellungen bieten die aus Privatbesitz oder Provinzialmuseen beigesteuerten Gemälde alter Meister verhältnismässig wenig Neues und Interessantes.

Von den Altniederländern ist ein Teil schon in der Ausstellung des Burlington-Klubs im Jahre 1893 zu sehen gewesen. Da diese damals bereits von berufener Seite gewürdigt wurden (v. Tschudi, Repertorium für Kunstgeschichte 1893),[1] so will ich mich lediglich mit ihrer Aufzählung begnügen. Mabuse: Nr. 80 „Maria in einem tabernakelähnlichen, auf Konsolen ruhenden Gehäuse sitzend". Nr. 115 Wiederholung der Madonna mit Engeln vom Mittelbilde des Palermitaner Triptychons, beide aus dem Besitze des Earl of Northbrook. Nr. 139 Porträt eines reichgekleideten jungen Mannes mit goldenem Vliess (Mrs. Percy Macquoid). Von Bildern der späteren vlämischen Schule verdient noch ein dem Mostaert zugeschriebenes männliches Porträt aus dem Besitze von Messrs. Dowdeswell and Dowdeswell (Nr. 95) Beachtung. Es stellt auf grünem Grunde einen Mann dar mit dichtem dunkelbraunem Haar und schwarzem Barett in schwarzem, ärmellosem Überrock, der die roten Sammetärmel des Wamses und die weisse Hemdkrause sichtbar lässt. Beide Hände sind wiedergegeben, die linke hält einen Schwertgriff. Die grossen blauen Augen sind weit geöffnet. Es ist ein tiefgestimmtes, äusserst wirkungsvolles Bildnis, von trefflichem Ausdruck und feinster Farbenharmonie, das mit seinem rötlich braunen Fleischton allerdings alle Kennzeichen Mostaert'schen Stiles trägt. Das dem Lucas van Leyden zugeschriebene Bild Ecce homo Nr. 130 ist nur eine Kopie nach dem Stich B. 71 mit Hinzufügung anderer Scenen.

Ein niederländisches Bild aus einer früheren Periode ist das kleine Triptychon aus der Walker Art Gallery in Liverpool (Nr. 94). Das Mittelbild stellt die Kreuzabnahme dar in engem Anschluss an Rogier's bekanntes Gemälde, auf der linken inneren Seite sehen wir den bösen Schächer am Kreuz, rechts daneben steht Magdalena mit dem Salbgefäss in der Hand, dem Mittelbilde zugewandt, am Boden kniet ein betender Stifter, auf der rechten den guten Schächer, zu Füssen des Kreuzes die zwei Bekehrten. Die letztere Scene stimmt völlig überein mit dem Fragment gleichen Gegenstandes im Frankfurter Städel'schen Institut. Für eine etwaige Bestimmung der Herkunft des Werkes ist es wichtig, dass sich auf diesem Flügel unten ein Wappen befindet, das an einen Ast mit rotem Band angehängt ist. Trotz der schlechten Erhaltung desselben bemerken wir einen nach links gewandten heraldischen Löwen auf grünlichem Grunde, durch den sich ein roter Querstreifen zieht. Die Aussenseiten der Flügel sind Grisaillen, und zwar links der hl. Julianus, rechts Johannes der Täufer, beide in Nischen stehend und als Steinfiguren behandelt. Ist schon die völlig genaue Wiederholung des Frankfurter Fragmentes bei diesem Altärchen bemerkenswert, so zeigt es auch alle Kennzeichen des Stiles jener Werke, die, mit dem Frankfurter zusammen-

1) Um die Identifizirung der Bilder zu erleichtern, citire ich mit v. Tschudi's Worten.

gestellt, dem sogenannten Meister des Merode'schen Altares zugeschrieben werden. (Vgl. v. Tschudi a. a. O.) Wir bemerken dieselbe flimmernde Atmosphäre, die für alle Bilder der gleichen Richtung so charakteristisch ist. Die Gesichter der bei der Kreuzabnahme anwesenden Personen sind teilweise von ergreifendem Ausdruck, ganz besonders das thränengefüllte Antlitz des Johannes und das des Alten, der, unter dem Kreuze stehend, den Leichnam in Empfang nimmt. Allerdings steht das Frankfurter Bild, was die Gefühlstiefe der Figuren betrifft, höher als das Triptychon in Liverpool, aber das erklärt sich wohl leicht aus den verschiedenen Grössenverhältnissen. Augenscheinlich verwandte der Künstler auf das kleine offenbar als Hausaltärchen bestimmte Werk nicht so viel Liebe und Sorgfalt wie auf das in grösseren Dimensionen ausgeführte Wandbild. Am meisten ähnelt es dem kleinen Tod der Maria in der Londoner National Gallery (Nr. 658) von gleicher Hand, dem es an Umfang näher steht. — Eine Zeichnung des Meisters, wenn ich mich recht entsinne, befindet sich im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge. Sie stellt Veronika mit dem Schweisstuch dar in derselben Stellung wie auf dem Altarflügel aus der Abtei Flemalle im Städel'schen Institut.

Unter den altdeutschen Werken ist nur das Holbein'sches Porträt eines bartlosen Mannes aus Sir Francis Cook's Sammlung von grösserem Interesse (Nr. 111). Er trägt ein schwarzes Kostüm und ein schwarzes Barett auf dem dunklen Haar und hält ein kleines Buch in der linken Hand. Der Griff seines Schwertes, das vor ihm steht, ist sichtbar. Die Modellirung des Gesichtes ist ausserordentlich fein. Das Licht kommt von links und beleuchtet die grössere rechte Hälfte des Gesichtes, zu der die dunkelen, fast schwärzlichen Schattenpartien einen vornehmen und reizvollen Kontrast bilden. Als Hintergrund ist eine gelbe Marmorplatte verwandt, die zu der höchst originellen koloristischen Gesamtwirkung das Ihrige beiträgt. — Der gleichen Sammlung entstammt eine Grisaille, die Kreuztragung (Nr. 112), mit einer Unterschrift und Albrecht Dürer's Monogramm, das jedoch auf Echtheit keinen Anspruch machen kann, wenn auch vielleicht die Komposition auf eine Zeichnung Dürer's zurückgehen mag. Andere ähnliche Exemplare finden sich in der Dresdener Gemäldegalerie und in der Galerie Lochis in Bergamo. In der Dürer-Litteratur ist die Cook'sche Grisaille, so viel ich übersehen kann, nur bei Lionel Cust, Albert Dürer's Paintings and Drawings. The Portfolio. London 1897, S. 94 erwähnt. — Ein weibliches Bildnis in prächtigem Kostüm, die Sibilla Persica vorstellend, als Early German School bezeichnet (Nr. 105 Constantine Jonides), ist ein sehr schwaches Bild wohl niederrheinischen Ursprungs aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

Unter den italienischen Bildern hat die reichhaltige Sammlung des Herrn Ludwig Mond der Ausstellung mehrere zur Verfügung gestellt. Merkwürdig ist ein nach links gewandter weiblicher Profilkopf, Nr. 92, wie die meisten dieser Gattung dem Piero della Francesca zugeschrieben, doch völlig mit Unrecht. Das Mädchen trägt ein hellgrünes, hoch gegürtetes Gewand, dessen obere Partie von einem dünnen Tüllschleier bedeckt ist. Auf dem blonden Haar sitzt eine schmale Kappe, an die sich ein kleiner Ohrenschleier anschliesst, der durch ein Kinnband festgehalten wird. Die Konturen sind schwarz umrändert, der Fleischton gelb mit schwarzen Schatten, der Hintergrund hellgelb. Das Bild ist von Berenson in seinem vor kurzem erschienenen Buche „The Central Italian Painters of the Renaissance“ dem Matteo di Giovanni zuerteilt. Auch ich glaube, dass es ein sienesisches Kunstprodukt ist. Dafür spricht das sonderbare Kolorit, die dunkele Konturirung und der helle Grund. Dass es aber gerade dem bestimmten Meister angehört, scheint mir nicht ganz überzeugend. — Ein zweites Werk der Mond'schen Sammlung ist das nach links gewandte männliche Profilporträt in schwarzem Gewande und mit schwarzer Kopfbedeckung auf blauem Grunde von Boltraffio (Nr. 135), ein fein abgestimmtes, ungemein vornehm wirkendes Bild. Flüchtig und skizzenhaft behandelt, aber eigenhändig ist eine Predella von Signorelli Nr. 144 mit der Geschichte von der Ehebrecherin in der Mitte und Heiligenlegenden zu beiden Seiten. — Aus Liverpool wurde die bekannte, wenig bedeutende kleine Findung Christi im Tempel von Simone Martini mit der Namensbezeichnung des Künstlers und der Datirung 1342 (Nr. 79), sowie die kleine Pietà des Ercole Roberti gesandt (Nr. 138), zu der die Originalzeichnung sich in der Malcolm-Collection des British Museum befindet. Sie war bereits in der ferraresischen Ausstellung des Burlington-Club und hat in dessen Publikation eine vorzügliche Reproduktion erfahren. Von geringer künstlerischer Bedeutung sind zwei Cassoneplatten des Herrn Buttler, den Triumph der Eitelkeit (Nr. 85) und Kampfscenen (Nr. 141) darstellend. Ein der Sammlung des Herrn Benson angehörendes Bild Nr. 146) zeigt einen sehr sonderbaren Vorwurf: Auf einem marmornen Postament knieen Christus und Maria, um die Familie des Stifters, um den Maria ihren Arm schlingt, dem am Himmel in einem Kreisrund erscheinenden Gottvater zu empfehlen. Zu Füssen des Postamentes kniet ein Mönch, von dem ein langes verschlungenes Schriftband ausgeht. Die künstlerische Wiedergabe ist sehr schwach und geht vielleicht auf einen ziemlich handwerksmässigen Meister zurück, der sich in Piero di Cosimo's Werkstätte ausgebildet hat. — Die spätere italienische Schule ist durch ein dem Paolo Veronese zugeschriebenes

Bild aus dem Besitz der Lady Milford vertreten (Nr. 142), das jedoch nur als ein Schulwerk anzusehen ist.

Einige gute Bilder der holländischen und vlämischen Schulen des 17. Jahrhunderts sind vorhanden. Vor allem Mr. Buttler's prächtiges, 1624 datirtes Bildnis einer Frau mit ihrem Töchterchen von Cornelis de Vos und Mr. Mond's herrliche Mondscheinlandschaft von Rubens. Bei einer zweiten diesem zugeschriebenen Landschaft aus dem Besitze von Sir Charles Robinson, The Wild Boar Hunt, ist er wohl nur bei einigen wenigen Partien des Vordergrundes eigenhändig beteiligt, während das übrige Schülerarbeit ist. Eine köstliche frische Farbenskizze von seiner Hand ist dagegen Lord Northbrook's Abraham und Melchisedek. Van Dyck ist mit Bildnissen, Rembrandt, Koninck, die beiden Ruysdael's, van der Neer u. a. mit Landschaften vertreten. Auch von den Genremalern sind einige ganz gute Bilder vorhanden, jedoch vielleicht mit Ausnahme der ihr Kind stillenden Mutter in einem köstlichen Interieur von N. Maas keine Werke allerersten Ranges.

Den grössten Platz in der Ausstellung nehmen die englischen Werke für sich in Anspruch. Die Maler des vorigen Jahrhunderts Gainsborough, Raeburn, Romney glänzen nicht durch besonders hervorragende Meisterwerke, von Wilson sind einige seiner kleinen Claude nachahmenden Landschaften zu sehen. Dagegen wird das Auge durch vier prachtvolle Constables von leuchtender Farbenkraft erfreut. Seinen Einfluss zeigt der interessante William J. Müller in einem Wasserfall, während er bei den übrigen Bildern, die Scenen aus dem Orient darstellen, ganz eigene Wege wandelt und mit ungemein reichen und kräftigen Farbengegensätzen und flotter Pinselführung höchst originelle Wirkungen erzielt. Auch von den Landschaftsmalern, die, mit feinem poetischem Empfinden begabt, aus dem engen Verkehr mit der Natur ihre Kräfte zu schöpfen suchten, wie Mason, Pinwell, Walker sind Arbeiten vorhanden. Der letztere ist durch zwei grössere Ölbilder und eine Anzahl Aquarelle besonders gut vertreten und zeigt, welch echt künstlerische Wirkungen der feinsinnige Maler mit den einfachsten Scenerien ohne jedes Haschen nach äusserlichen Effekten zu erzielen wusste. Einen wenig erfreulichen Eindruck machen dagegen die Werke Albert Moore's, die, kalt und leblos, sich damit begnügen, oberflächliche Idealgestalten von Jünglingen und Mädchen in phantastischen Kostümen mit grossem dekorativem Geschick zur Darstellung zu bringen.

Ein besonderer Raum enthält die Werke Dante Gabriele Rossetti's. Es war nicht, wie bei der Millais-Ausstellung in der Royal Academy, möglichste Vollständigkeit erstrebt. Für Rossetti sind Kollektivausstellungen seiner Bilder entschieden nicht günstig. Da er immer nur eine und dieselbe Saite sensitivster Stimmungsmalerei anzuschlagen weiss, so wirkt eine grössere Anzahl seiner Werke zusammen leicht ermüdend. Zu dieser Überzeugung gelangt man namentlich, wenn man den Eindruck, den seine wunderbaren, grossgedachten Frauenfiguren für sich im Inneren eines Privathauses ausüben, empfunden hat. Hier, wo uns Pandora, La donna della Finestra und Beatrice bei der Hochzeit zusammen begegnen, sind wir bei dem stets sich gleichbleibenden Stimmungsgehalt nicht fähig, nachdem dieser einmal seine Wirkung auf uns ausgeübt hat, immer wieder von neuem davon ergriffen zu werden. Es ist wie mit einer Folge von Musikstücken, die sich nur aus Adagios zusammensetzen würde.

Suchen wir uns indessen darüber klar zu werden, wie Rossetti seine Traumgebilde in Formen und Farben übersetzt, so werden wir ihm stets Bewunderung zollen müssen. Der dichtende Künstler, der fast allen seinen Bildern eine poetische Idee zu Grunde legte, verstand es immer, diese so zu künstlerischem Ausdruck zu bringen, dass Form und Inhalt in wunderbarem Einklang sind, und wir das so zu Stande gekommene Kunstwerk als völlige Verkörperung der Idee empfinden. Und diese Harmonie ist es, die den Werken Rossetti's ihren ganz eigenen Reiz verleiht. Sein Kolorit ist oft von bestrickendem Zauber. Wie er ein Dichter ist, so ist er auch ein Farbenpoet. Neben seinen berühmten Werken bietet die Ausstellung auch Gelegenheit, ihn in kleineren, weniger bekannten Arbeiten kennen zu lernen. Unter diesen nimmt das Bildchen Paolo und Francesca von Rimini eine besonders hohe Stelle ein. Sie sitzen eng aneinander geschmiegt, die Lippen zum Kusse vereinigt, auf einer Bank vor dem Fenster, und die leidenschaftliche Liebesglut, die die Verse Dantes durchweht, kommt auch in dem Werke des Künstlers zu ergreifendstem Ausdruck. — Von besonderem Reiz sind auch die Zeichnungen Rossetti's, die sich durch eine weiche Linienführung und zarte Verschmelzung der Töne auszeichnen.

CORNELIS FLORIS.

Wenn man die hohe Wertschätzung, deren sich die niederländischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts bei ihren Zeitgenossen erfreuten, mit dem Maasse von Anteilnahme vergleicht, den jetzt ihre Werke finden, so ergiebt sich ein auffallend weiter Abstand. Der Klassicismus mit seinem hohlen, inhaltsleeren Schönheitsideal, welchem sich jene Meister vielfach zuwandten, mag diese Verschiedenheit der Beurteilung zum Teil erklären, völlig rechtfertigen kann er sie nicht. Es ist ja zweifellos richtig, dass die Verwälschung, welcher unsere nordische Bildnerei, ebenso wie unsere Malerei, zum Opfer fiel, ihr Verderben ward und viele hoffnungsvolle Keime in ihr erstickte. Aber man darf nicht übersehen, dass nicht alle selb-

ständigen Triebe durch sie abgeschnitten wurden, und dass bereits in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden langsam und allmählich sich entwickelnd eine neue Zierweise aufkam, welche echt heimisches Gepräge aufwies und in der Folge sich den ganzen Norden unterthänig machte. In dieser Bewegung, welche bisher nur wenig erforscht ist, nimmt eine führende Stelle der Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris (geb. 1518, gest. 1575) ein, der, wie kaum ein anderer, mit einem Fusse auf klassischem (Sansovino), mit dem andern auf niederländischem Boden (Colyn van Cameryck) steht. Bei Lebzeiten hochgepriesen und mit Aufträgen überhäuft, war er in späteren Zeiten fast ganz vergessen, bis Richard Graul in seiner „Geschichte der dekorativen Skulptur der Niederlande in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts" ihm gerecht wurde und mit treffenden und feinsinnigen Worten eine Schilderung seiner künstlerischen Persönlichkeit entwarf, wobei Graul allerdings, dem Zwecke seines Buches entsprechend, nur einen Teil der Werke des Meisters in das Auge fasste. Eine Erweiterung seiner Studien hätte man füglich von belgischer Seite erwarten können, doch ist dort Floris bis zum heutigen Tage nicht nach Gebühr gewürdigt worden, und auch das neue treffliche Werk von Marchal, dem Sekretär der Brüsseler Akademie, la sculpture etc. Belges, vermag in diesem Punkte berechtigten Ansprüchen nicht völlig zu genügen. Ich glaube deshalb, dass einige neue Mitteilungen über Floris an dieser Stelle nicht unwillkommen sein werden.

Bisher waren ausser der Ausschmückung der „Liggeren" der Antwerpener Lukas-Gilde mit urkundlicher Sicherheit folgende Werke des Floris bekannt: das Tabernakel von Léau (1550—1552), der Lettner von Tournay, das Rathaus von Antwerpen und das (von Graul nicht berücksichtigte und nur in unzureichender Abbildung bisher veröffentlichte) Denkmal des Dänenkönigs Christian III. in Roeskilde, sowie zwei Reihen von Kupferstichen, von welchen jedoch bisher bloss die eine erwähnt zu werden pflegte. Da es sich hierbei durchweg um sehr umfangreiche Arbeiten handelt, so ergiebt sich in ihnen eine Grundlage für die Beurteilung des Meisters, wie sie sich besser nicht wünschen lässt. Sie ist völlig ausreichend, um seinen Stil zu erkennen und andere Werke danach zu bestimmen. Die Zahl der Bildhauerarbeiten, die sich auf diese Weise zusammenstellen lassen, ist ganz überraschend gross. Es sind fast durchweg Grabdenkmäler, welche sich in Breda, Löwen, Suerbempte und anderen niederländischen Orten, ferner in Köln, Ost-Friesland, Schleswig-Holstein, Dänemark und Ostpreussen finden. Gute Abbildungen der niederländischen Werke sind bei Ysendyck veröffentlicht; von den Kölner Denkmälern hat Herr Domkapitular Schnütgen vor einigen Jahren in der Zeitschrift für christliche Kunst zwei Lichtdrucke gebracht; über das bisher nur unzulänglich bekannt gegebene Edo-Wimken-Denkmal in Jever, sowie über die oft besprochene Decke im dortigen Schloss wird Herr Archivrat Dr. Sello in Oldenburg demnächst eine ausführliche Abhandlung dem Druck übergeben, und die dänischen Schöpfungen unseres Meisters (ausser dem Denkmal in Roeskilde handelt es sich um eins in Herlufsholm und vielleicht auch um eins in Hunderup) hat Francis Beckett in seinem sehr wertvollen, der Abbildungen aber leider entbehrenden Buche Renaissancen og kunstens historie i Danmark vor einem Jahre eingehend behandelt. Ich selbst behalte mir die ausführliche Begründung vor, dass von Cornelis Floris auch mehrere Denkmäler in Königsberg und das Denkmal für König Friedrich I. im Schleswiger Dom herrühren, und werde unten auf sie zurückkommen. Die Gesamtsumme jedenfalls ist so beträchtlich, dass sie das Vorhandensein einer grossen Werkstatt unter der Leitung unseres Meisters unbedingt zur Voraussetzung hat. Wir wissen es urkundlich, dass er mehrere tüchtige Gesellen beschäftigte, wir erkennen es aber auch an den Denkmälern selbst, dass hier mitunter ein Betrieb geherrscht hat, der an das Fabrikmässige grenzte. Neben vorzüglichen Einzelheiten finden sich an demselben Stück solche, welche nur gerade den notwendigsten Voraussetzungen entsprechen; anderseits kehren an den verschiedensten Werken wiederholt einige Teile in völlig übereinstimmender Erfindung und Ausführung wieder. Die Werkstatt besass augenscheinlich eine bedeutende Zahl von Modellen und Vorlagen, welche bald in dieser, bald in jener Weise zusammengestellt und verwendet wurden. Bewilligte ein Auftraggeber eine hohe Summe, so wurde ein Übriges dazu gethan; war das Honorar nur mässig, so konnte der Besteller mit der Durchschnittsleistung, welche er erhielt, immer noch sehr wohl zufrieden sein, denn sie war technisch stets auf das vollkommenste ausgeführt, und ihre Zierformen waren so reizvoll, dass man sie sich gern gefallen lassen konnte, während sich die Figuren des Floris allerdings niemals zu voller Kraft und ursprünglicher Frische erheben.

Unter den Königsberger Denkmälern ist das eine zugleich das frühest datirte von Floris überhaupt. Es trägt die Jahreszahl 1549 und ist somit noch vor dem Tabernakel von Léau ausgeführt. Dem Andenken der ersten Gemahlin des Herzogs Albrecht von Preussen, der dänischen Königstochter Dorothea gewidmet, hat es seit Hagen's Werk über den Königsberger Dom (1833) als ein Werk des Jacob Binck, der von 1543 bis 1548 in Königsberg geweilt hatte, gegolten, jedoch ohne allen Grund. Ein einziger Satz in einem Briefe bildete die Voraussetzung dieser Annahme; er ist jedoch missverstanden worden, und zahlreiche andere Gründe

beweisen es unwiderleglich, dass Binck nur einen sehr geringen Anteil an dem Epitaph gehabt hat. Ich muss davon Abstand nehmen, die Erwägungen, welche mir vor nunmehr bereits zwei Jahren die bestimmte Gewissheit von der Urheberschaft des Floris verschafften, an dieser Stelle ausführlich darzulegen, da ich es anderwärts zu thun gedenke, und muss mich hier auf die Versicherung beschränken, dass jede unbefangene Nachprüfung meines umfangreichen und auf jahrelangem Sammeln beruhenden Beweismaterials notwendig zu denselben Schlussfolgerungen, wie den meinigen, gelangen muss. Klarer und einfacher liegt die Sache beim Friedrichs-Denkmal in Schleswig und bei den beiden anderen Königsberger Denkmälern (für Herzog Albrecht selbst und für seine zweite Gemahlin), wo die von Hagen und anderen behauptete Urheberschaft Binck's auch nicht den Schatten eines Beweises für sich hat, Cornelis Floris vielmehr mit mathematischer Gewissheit als ihr Schöpfer nachgewiesen werden kann. Vielleicht ist es mir gestattet, hierbei nicht unerwähnt zu lassen, dass ich die Genugthuung erlebt habe, das Ergebnis meiner stilkritischen Untersuchungen hinterher auch urkundlich bestätigt zu sehen, indem ich vor mehr als Jahresfrist eine Antwort der preussischen Regierung (vom 22. April 1575) auf eine Beschwerde des Dänenkönigs in bis dahin noch ungeordneten Archivalien fand, in welcher der Schöpfer des Albrecht-Denkmals zwar nicht mit Namen genannt, aber mit vollster Deutlichkeit durch den Hinweis bezeichnet wird, dass er auch der Urheber des Christian-Denkmals in Roeskilde sei; dieses letztere aber rührt, wie schon oben erwähnt wurde, bekanntermassen von niemand anderem als eben Cornelis Floris her.

Durch diese Feststellungen wird unsere Kenntnis über den berühmten Antwerpener Bildhauer wesentlich bereichert. Die bezeichneten Werke besitzen in ihrer feierlichen heiteren Ruhe und ihrem prächtigen Gewande (sie sind sämtlich aus Alabaster und schwarzem und rotem Marmor gefertigt) einen so ausgeprägten Renaissancecharakter, dass das eine von ihnen noch vor etwa zehn Jahren von keinem Geringeren als Janitschek für die Schöpfung eines oberitalienischen Bildhauers angesehen werden konnte. Anderseits bieten sie uns in ihren gerollten Zierschilden und ihren mit überquellenden Blumen und Früchten gefüllten Rostkörben u. ä. so schöne und zierliche Beispiele der niederländischen Spätrenaissance-Ornamentik dar, dass sie für die Geschichte dieses wichtigen und weitverbreiteten Stils von hoher Bedeutung erscheinen.

Es wäre sehr erfreulich, wenn an der Hand dieser Darlegungen, die nur als Vorläufer einer grösseren, mit den erforderlichen Nachweisen versehenen Abhandlung aufgefasst sein wollen, noch weitere Werke unseres Meisters ermittelt werden könnten.

HERMANN EHRENBERG.

EIN DÜRERMONOGRAMMIST.

Wer in dem Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien blätternd nach besonderen Leckerbissen sucht, wird beim Dorfe Wittichenau [1]) (Kreis Hoyerswerda) stutzig werden. Steht da „ein Altaraufbau inschriftlich von 1527 mit dem Monogramm Albrecht Dürers“. Auf diese angesichts des Inhalts etwas kalte — nur die zwei Bädekersterne am Anfang deuten auf ein hervorragendes Kunstwerk — und diplomatisch abgefasste Eintragung folgt eine kurze, nicht ganz einwandfreie Beschreibung des Altars.

Wunderbarer Weise hat sich lange niemand, so verlockend es doch war, mit ihm befasst.

Nun hat kürzlich Geh. Rat Prof. Dr. Richard Förster-Breslau das Werk genauer untersucht und ist nach der „Schles. Zeitung“ zu folgendem Ergebnis gekommen.

Das Altarbild, ein Holztafelgemälde von $1\frac{1}{2}$ m Höhe und $1\frac{1}{6}$ m Breite, zeigt die Taufe Christi, im Hintergrunde noch eine besondere Scene, Johannes einer Anzahl Juden predigend: „Ihr Otterngezüchte“. In der Altarbekrönung ist das Gastmahl des Herodes, in der Predella links die Verkündigung Mariä, rechts der Besuch der Maria bei Elisabeth geschildert. Das Monogramm aber, „ein D in einem A, ist dem Dürers sehr ähnlich, aber doch nicht mit ihm identisch. Die Längsstriche des A convergiren hier nicht nach oben, wie im Monogramme Dürers, sondern gehen in etwas schräger Richtung parallel.“ Und erst die Jahreszahl, der entscheidende Punkt, lautet nach einer eingehenden Besichtigung nicht 1527, sondern 1597. Damit ist auch der auf eine spätere Zeit als 1527 hinweisende süssliche und gezierte Stil des Bildes erklärt.

Schlesien muss sich also bis auf weitere Entdeckungen damit begnügen, einst einen echten Dürer besessen zu haben, jene Madonna, die einer der vielen kunstsinnigen Breslauer Bischöfe, Johann V. Thurzo, im Jahre 1508 von dem Meister für 72 Gulden erstanden hat [2]) und die heute verschollen ist.

Wichtig aber bleibt immerhin die Frage nach dem Künstler des Wittichenauer Bildes. Dass die Inschrift keine Fälschung, weder von seiten eines spekulativen Händlers noch des Malers selber ist, dafür giebt ausser anderen Erwägungen die Jahreszahl den schlagendsten Beweis. Richard Förster war auch mit feinem Gefühl schon auf der richtigen Spur, als er einen sächsischen Künstler als Verfertiger der Gemälde vermutete, der das für uns so magische Signet ohne jede Absicht der Täuschung verwendete, sondern nur, „weil ihm sein eigener Vor- und Zunahme dazu ein Recht gab“.

1) Bd. III, S. 790.
2) Thausing, Dürer. (Leipzig 1884.) II, 8.

So ist es in der That. Der Künstler heisst, wie Dr. Richard Jecht-Görlitz bald nach jener Veröffentlichung an derselben Stelle mitteilte, *Andreas Dressler.* Er ist im Jahre 1530 zu Kamenz in der Oberlausitz geboren und 1604 gestorben. In der Hauptkirche zu Kamenz, der Geburtsstadt Lessing's, die von der Wittichenau nur 15 km entfernt liegt, befinden sich mehrere Epitaphien von ihm. Eine Klarlegung seiner Thätigkeit würde uns Gewissheit darüber verschaffen, ob die Annahme Nagler's (Monogrammisten I, 153), dass ein Neffe des grossen Albrecht Dürer, ein Sohn des Hans Dürer, der Maler jener Bilder aus nachdürerischer Zeit mit dem bekannten Monogramm gewesen ist, begründet ist, oder ob sie, was man wohl eher glauben darf, jeglicher Grundlage entbehrt. *C. B.*

BÜCHERSCHAU.

Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e Documenti anno III per cura del Ministero della Publica Istruzione. Roma MDCCCLXXXXVII. Tipi e Tavole Chromolitografiche della Unione Cooperativa editrice. Fotoincisioni Danesi.

Der dritte Band der glänzenden Publikation, in der Venturi das denkbar nützlichste Organ geschaffen hat für die Interessen der zahlreichen grossen und kleinen Galerien und Museen Italiens, übertrifft die beiden vorigen beträchtlich durch den Reichtum des Inhalts und die gediegene Pracht der Ausstattung. Was ist in den letztverflossenen Jahren nicht alles geschehen für die Erhaltung der Kunstdenkmäler, wie viele Neuordnungen, wie viele Verbesserungen und Bereicherungen sind aller Orten zu verzeichnen! Und kann man sich über alles das zuverlässigere Berichte wünschen, als wenn die Galerievorstände vom Unterrichtsministerium selber angehalten sind, über jede Veränderung in der ihnen anvertrauten Sammlung Rechenschaft abzulegen? Nach der Neuordnung der verschiedenen römischen Galerien, der Akademie und des Museo Correr in Venedig hat wohl die Pinakothek in Turin die umfassendste Umgestaltung erfahren. Über die leitenden Gesichtspunkte bei den durch lange Jahre sich hinziehenden Arbeiten, die ihrer Vollendung entgegengehen, stattet Alessandro Vesme ausführlich Bericht ab; die Perlen der Sammlung, Altarbilder des Gaudenzio, des Defendente Ferrari, des Macrino d'Alba, des Gandolfino u. a. sind in Fototypien abgebildet, im Anhange ist ein vollständiger Katalog der Gemäldegalerie aus dem Jahre 1635 beigefügt. Die Akademie Venedigs hat in einer Madonna des Cosmé Tura, die sich noch bis zum vorigen Jahr im Besitze eines Contadino im Distrikt von Este befand, eine glänzende Erwerbung gemacht, und nicht geringeren Wert besitzen die beiden Ölbilder des Previtali, Geburt und Kreuzigung Christi, welche man bis dahin in der Kirche des Redentore suchen musste, und die sich Giulio Cantalamessa gleichzeitig mit den in den Massen übereinstimmenden Gemälden desselben Meisters in der Chiesetta des Palazzo Ducale entstanden denkt: dem Durchzug durchs rote Meer und dem Hinabstieg zum Limbus. Besonders die Kreuzigung Christi ist eines der merkwürdigsten Bilder Previtalis, bezeichnend für die eigenartige Richtung der venezianischen Kunst wie kaum ein anderes, wenn sich das Kreuz des Erlösers mitten unter schattigen Bäumen erhebt und ein Landschaftsgemälde von zauberhafter Schönheit, die Tragik des Vorganges im Vordergrunde fast vergessen macht. Über die Bereicherung der Brera in Mailand durch 16 Gemälde aus dem Archivescovado ist früher schon Anzeige erstattet worden; im Bericht Bertini's über diese glänzende Erwerbung können wir zum ersten Mal das köstliche Jugendwerk des Correggio in wohlgelungener Reproduktion bewundern. Auch Ridolfi giebt das Porträt des „kranken Mannes“, das jetzt schon in der Tribuna hängt — eines der feinsinnigsten Werke des Sebastiano del Piombo —, in seinem Bericht über die Florentiner Galerien und ihre neuesten Erwerbungen, unter denen ein Porträt des Lorenzo di Credi(?), ein Doppelbildnis des van Dyck und endlich eine bezeichnete Madonna des Giuliano Bugiardini hervorzuheben sind. Venturi bringt die Abbildungen des von ihm dem Francesco Bianchi Ferrari zugeschriebenen Christus in Gethsemane und des Stefano Colonna von Bronzino, die beiden letzten wichtigen Erwerbungen der Galerie Corsini, seiner eigensten Schöpfung und Pflanzstätte künstlerischer Interessen in Rom, die so siegreich emporwächst. Unter den kleineren Museumsberichten von Ravenna, von Sanseverino-Marche, von Forli, von Cividale ist Corrado Ricci's Geschichte der Galerie von Ravenna und ihrer von ihm geleiteten, eben vollendeten Neuordnung hervorzuheben. Besonders eingehend verweilt der Verfasser bei Niccolo Rondinelli und Francesco di Cotignola, den vornehmsten Künstlern Ravennas in der Renaissance, von denen die städtische Galerie eine Reihe von Tafelbildern besitzt. Wie die früheren Bände, so beschränkt sich aber auch der vorliegende keineswegs auf eine gewissenhafte Registrirung aller Veränderungen in den italienischen Museen im verflossenen Jahre. Zwischen die trockenen Galerieberichte ist eine Reihe von Studien als willkommene Würze eingeschoben. Unsere lückenhaften Kenntnisse über Macrino d'Alba erhalten durch eine Arbeit von Ugo Fleres im Anschluss an die Turiner Pinakothek die wünschenswerteste Ergänzung; Paul Kristeller handelt über Niellen des Francesco Francia und publizirt die beiden „Paces“ in der Pinakothek in Bologna, die Auferstehung und die Kreuzigung darstellend, welche auf den Namen des grössten Bologneser Malers gehen; Nissardi giebt einen kurzen Bericht über einen höchst merkwürdigen Fund frühmittelalterlicher Schüsseln und Krüge mit kunstvollen Malereien in spanisch-maurischem Stil, die man im vorigen Jahr in Pula in Sardinien gefunden hat. Venturi endlich selbst hat aus dem unerschöpflich reichen Schatz seiner Kenntnisse und Erfahrungen einige besonders wertvolle Beiträge geliefert. Handelt Carlo Cipolla über das berühmte Velum von Classe, das er in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts setzt, so berichtet Venturi über die sogenannte Casula des Giovanni Angeloptes (Ende des 10. Jahrhunderts), eines der seltsamsten frühmittelalterlichen Paramente, das gleichfalls in Ravenna im Museo del Duomo bewahrt wird. Mit gleicher Sachkenntnis handelt er über das Missale des Kardinals Domenico Della Rovere im Museo Civico zu Turin, das er dem Gian Francesco de' Maineri von Parma zuschreibt, der nach seiner Meinung auch einer der Miniatoren gewesen ist, der am Breviarium Romanum des Erzherzogs von Österreich-Este in Wien gearbeitet hat. Die köstlichen Miniaturen im Turiner Missale beanspruchen deshalb noch besonderes Interesse, weil sie uns das Porträt des feinsinnigen Nepoten Sixtus IV. erhalten haben, dessen Spuren man in Rom noch auf Schritt und Tritt begegnet: in seinem Palast an der Piazza Scossacavalli und im grossen Roveretempel von S. Maria del Popolo. Venturi macht uns endlich mit einem Bildhauer aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bekannt, dem er das zerstörte „Pontile“ (Chorschranken) von Modena

und ein Ambon in San Vitale delle Carpinete zuweist, dessen Namen er vermutungsweise Alberto oder Anselmo da Campione nennt und in enge Beziehung zum Meister Enrico von Sant' Andrea in Pistoia und zu Benedetto Antelami von Parma bringt. Zahlreiche Abbildungen begleiten den Aufsatz und machen uns mit einem wahren Schatz frühmittelalterlicher Skulpturen bekannt. Ein umfangreicher, gewissenhaft gearbeiteter Katalog aller Kupferstiche, die das Kabinett des Nationalmuseums im Palazzo Corsini an römischen Veduten besitzt, ist von F. Hermanin bearbeitet und dem Bande als Anhang unter den „Documenti storico-artistici" beigegeben. Wer sich mit topographischen Forschungen im alten und neuen Rom zu beschäftigen hat, wird an der Hand dieses Kataloges im wohlgeordneten römischen Kupferstichkabinett nach seinen Stichen nicht lange zu suchen brauchen. Für eine Herkulesarbeit ist hier wenigstens schon der erste Grund gelegt — einmal alle Stiche zeitlich und nach Gruppen zusammen zu stellen, die auf die ewige Roma und ihre Monumente Bezug haben. — Wer sich die Mühe nehmen will, einmal diese drei Foliobände genauer anzusehen, die nun in drei Jahren einer nach dem anderen immer reicher im Inhalt und immer gediegener in der Ausstattung vom Unterrichtsministerium unter Venturi's Oberleitung herausgegeben sind, der wird der noch immer hier und da wiederholten Fabel keinen Glauben mehr schenken, dass man in Italien für die eigenen Kunstschätze und ihre Erhaltung kein Verständnis besitze. Unter den Verdiensten Venturi's ist vielleicht keines grösser als das, gerade hier seinen Landsleuten das Gewissen erweckt zu haben. Hoffen wir, dass uns der nächste Band schon über die Erwerbung der Villa Borghese berichten kann und über die so sehnlichst erwartete Neuordnung der Uffizien in Verbindung mit der Galerie von Santa Maria Nuova in Florenz. *E. ST.*

Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, *dargebracht vom Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig MDCCCLXXXXVII. Leipzig, A. G. Liebeskind.*

Fürwahr eine wertvolle Gabe, die das Kunsthistorische Institut der Universität Leipzig der neuen Stätte kunstgeschichtlicher Forschung in Florenz zu ihrer Gründungsfeier dargebracht hat. Wem der Verfasser dieser Einzelstudien nur aus seinem dickleibigen Melozzo da Forli bekannt ist, den man niemals ohne einen Seufzer in die Hand nimmt und dessen Gelehrsamkeit man doch niemals entbehren kann, wer nur seine breit angelegten Arbeiten über Pinturicchio kennt, oder die resultatreichen Aufsätze in den Fachzeitschriften, den muss die Lektüre eines Buches besonders angenehm überraschen, in dem die längst anerkannten Eigenschaften Schmarsow's, die gründliche Gelehrsamkeit, die staunenswerte Kenntnis der Kunstdenkmäler Italiens, sein scharfer kritischer Blick, sich mit einer formvollendeten, leicht dahinfliessenden, oft poetischen Ausdrucksweise verbinden. Die Aufsätze, welche hier gesammelt, bereichert und abgeschlossen sind, erschienen alle schon vor Jahren in Tagesblättern und Zeitschriften populären Charakters, wo sie natürlich den Fachgenossen zum grossen Teil entgangen sind. Nur der Anhang ist völlig neu. Eine Bearbeitung des Museums Lindenau in Altenburg wird hier geboten, welche die Mitglieder des Kunsthistorischen Institutes unter Leitung ihres Direktors ausführten, und welche von ihrem Fleiss und ihren Kenntnissen das rühmlichste Zeugnis ablegt. Welcher unter den zahlreichen Schülern Anton Springer's wird nicht mit dankbarer Freude ein Ereignis begrüssen, das ihn über das Fortleben der alten glänzenden Tradition beruhigt, das ihn versichert, der Geist des hochsinnigen Mannes, des glänzenden Redners, des liebevollen Lehrers ist noch in der Anstalt lebendig, der er die beste Kraft und Reife seines Lebens gab? Ein Lobgedicht auf die Florentiner Künstler von Ugolino Verini, von Heinrich Brockhaus aus der Laurenziana mitgeteilt, leitet die Festschrift aufs glücklichste ein. Der Inhalt des vornehm ausgestatteten, reich — aber noch immer nicht reich genug — illustrirten Foliobandes teilt sich dann im folgenden in zwei Hälften. Die grössere umfasst „Florentiner Studien", die kleinere „Italienische Studien in anderen Sammlungen". Die Auswahl ist im allgemeinen aufs sorgfältigste getroffen, nur dürfte ein Bericht über die Neuordnung Florentiner Museen, die im Jahre 1892 vorgenommen wurde, im Jahre 1897 einigermassen veraltet erscheinen, vor allem da seither in der Arnostadt eine ganze Reihe von Problemen, die Aufstellung ihrer Kunstschätze betreffend, schon gelöst ist, oder doch der Lösung entgegengeht. Und doch mag sich der junge Kunsthistoriker, der in Florenz an den Denkmälern der Renaissance Geschmack und Auge üben will, die sichere Führerschaft Schmarsow's durch die Akademie und die Opera del Duomo wohl gefallen lassen. Werden sich ihm doch „die Florentiner Studien" überhaupt als zuverlässigste, anregendste Begleitung erweisen durch die Hauptentwicklungsphasen der toskanischen Kunst von den Baptisteriumthüren des Andrea Pisano bis auf den David des Michelangelo. Welch eine Fülle von Belehrung schöpfen wir ferner aus dem Kapitel „die Statuen an Orsanmichele", wo in grossen Zügen die ganze Entstehungsgeschichte dieses volkstümlichsten florentiner Nationalheiligtums entwickelt wird, dessen berühmtes Tabernakel im vergangenen Sommer wieder im Mittelpunkt der Lokalpolemik stand, weil man — unglaublich zu sagen — die zerstörende Hand an das kunstvolle Bronzegitter gelegt hatte, welches den Schrein der Jungfrau wahrscheinlich schon seit Orcagna's Zeiten umschlossen hat. Wie feinsinnig sind die Bronzereliefs aus dem Leben des Täufers von Andrea Pisano gewürdigt und erklärt, wie dankbar wird man dem Verfasser sein für den Wiederabdruck seines Aufsatzes über Santa Caterina in Antella und die Abbildung der bedeutungsvollen Fresken des Spinello Aretino, deren glückliche Entdeckung ihm schon vor einem Jahrzehnt gelungen ist. Ob die Zuerteilung der Terrakottabüste eines jungen Mannes — Lorenzo di Pier de' Medici, glaube ich, nennt man ihn in Florenz — an Luca della Robbia allgemeine Zustimmung finden wird, darf man bezweifeln, ebenso wie die Zuerteilung der Kaiserkrönung ebendort an denselben Meister. Die Erklärung der Darstellung als Kaiserkrönung Karls des Grossen scheinen die porträthaften Züge des Bischofs sowohl wie des Kaisers zu verbieten, und wenn die Arbeit ein Werk des Quattrocento, wie Schmarsow überzeugend nachweist, so bleibt es unerklärlich, dass der Papst nicht die Tiara trägt. Die Anregung aber dem interessanten Relief, welches leider sehr ungünstig aufgehängt ist, mehr Beachtung zu schenken, wie es bis dahin geschehen, ist damit gegeben. Eine Studie über das venezianische Skizzenbuch, ein Aufsatz über die italienischen Malerschulen in der Londoner Nationalgalerie nach ihrer Umgestaltung im Jahre 1887 geschrieben, die gemeinsame Arbeit von Lehrer und Schülern endlich über die Meister des 14. und 15. Jahrhunderts im Lindenau-Museum zu Altenburg umfasst den zweiten Teil der Festschrift. Schmarsow gesteht selber zu, dass das letzte Wort über eine der schwierigsten Fragen, welche die Jugendentwicklung des Urbinaten betrifft und in der Bestimmung des venezianischen Skizzenbuches ruht, noch nicht gesprochen ist. Aber sein Glaube, dass Raffael selbst den grösseren Teil dieser Blätter

nach Vorlagen Perugino's und Pinturicchio's gezeichnet habe, ist auch durch Robert Kahl's Broschüre nicht erschüttert. Man würde sich in einer so wichtigen Streitfrage gerne der Meinung eines Kritikers anschliessen, der sein Verständnis für Raffaels Jugendentwicklung längst durch die Festlegung des Verhältnisses erwiesen hat, welches der Urbinate zu Pinturicchio in der Libreria von Siena einnahm, aber wo die Meinungen der sachkundigsten Männer sich so bekämpfen, so subjektiv gefärbt sind, langt man schliesslich bei einem resignirten „non liquet" an, und wird sich begnügen müssen, wie das Schmarsow begonnen und Kahl fortgesetzt hat, die verschiedenen Künstlerhände in Gruppen zu fixiren. Von dem grösseren Teil der Kunstschätze, welche die jungen Leipziger Kunstgelehrten unter Führung ihres Lehrers in Altenburg sozusagen erst entdeckt haben, ist wohl den meisten unter uns noch nichts bekannt gewesen. Aber gerade deshalb wäre eine grössere Zahl von Abbildungen hier sehr erwünscht erschienen. Man denke nur, dass in der kleinen Altenburger Galerie die Sieneser Trecentisten mit ihren grössten Namen vertreten sind. Die Einzelfigur eines Johannes des Täufers schreibt Schmarsow mit guten Gründen dem Simone Martini zu, Lippo Memmi kann man in einer mit vollem Namen bezeichneten Madonna bewundern, von dem seltenen Pietro Lorenzetti ist ein Doppelbild vorhanden mit einer Madonna und dem toten Christus. Die allegorisch-mystische Komposition einer von Heiligen verehrten thronenden Maria mit einer Kreuzigung Christi im Spitzbogenfelde hängt sogar mit dem gemütvollsten aller älteren Sienesen, mit Ambrogio Lorenzetti, aufs engste zusammen. Eine Vergleichung mit dem Altarwerk in der Strozzikapelle und dem Gnadenbild im Tabernakel von Orsanmichele führte Schmarsow dazu, eine Krönung Mariä im Museum Lindenau als ausgereifteste Arbeit zu bezeichnen, die wir von Andrea Orcagna besitzen, welcher mit „Bernardus de Florentia" (Bernardo Daddi?), von dem die Galerie zwei Gemälde aufzuweisen hat, die Florentiner Trecentisten in Altenburg vertritt. Einige köstliche Bildchen Fra Angelico's führen ins Quattrocento hinüber, das durch die Namen Filippo Lippi und Sandro Botticelli repräsentirt wird. Dem ersteren gehört ein h. Hieronymus, den man früher Pesellino nannte, auf Botticelli führt der Verfasser, wie es scheint mit unzweifelbarem Recht, ein herrliches Frauenporträt zurück, für das er uns sogar den stolzen Namen zu geben weiss: Catharina Sforza Riario. Ein Vergleich mit der im Text beigegebenen Medaille dieser Heroin des Quattrocento, die einem Cesare Borgia zu trotzen wagte, muss auch den Ungläubigsten von der richtigen Namengebung des Porträtes überzeugen, das jedenfalls unter die besten Bildnisse gezählt werden muss, die wir heute noch von dem florentiner Meister besitzen. Die Kunst des Quattrocento in Siena ist in Altenburg durch die Namen des Sano di Pietro, des Matteo di Giovanni, des Guidoccio Cozzarelli u. a. veranschaulicht, die Umbrer sind durch zwei grosse Altarflügel des Fiorenzo di Lorenzo, durch eine Madonna des Giovanni Santi und endlich durch zwei Heiligengestalten des Pietro Perugino wenigstens einigermassen vertreten. Mit der Zuerteilung einer kleinen Verlobung der h. Caterina an den noch immer etwas mytischen Ansuino da Forli schliesst das letzte inhaltsvolle Kapitel des Werkes ab, das die Mitglieder des Kunsthistorischen Institutes mit ihren Namen unterzeichnet haben. Durch so gediegenen Inhalt bezeugt die Publikation sich selber ihren Wert, aber ihr Charakter als Gelegenheitsschrift verleiht ihr noch besondere Bedeutung, wenn sie das Kunsthistorische Institut in Florenz, ihren Leiter und ihre Mitglieder der Sympathie der deutschen Hochschulen versichern will. Eine so sichere Grundlage aber ist für die junge Anstalt nichts anderes als eine Lebensbedingung, wenn sie sich nicht in der buntwechselnden Aufeinanderfolge der mannigfachen Erscheinungen des modernen Lebens verlieren will. Florenz war zweifelsohne als Heimstätte der deutschen Kunstbeflissenen auf italienischer Erde der einzig wählbare Ort; wollen wir darum aber die Augen verschliessen vor den Schwierigkeiten, die der Nordländer immer im Verkehr mit dem so begabten und gewandten, aber oft so unberechenbaren Florentiner finden wird? Überdies betrachtet sich die Arnostadt mit Recht als Hochburg der Wissenschaft im neuen Königreich, als geistiges Centrum, nachdem es äusserlich die Hegemonie an Rom verloren, und die gelehrte Germania, welche gerade in Florenz nicht immer in ihren liebenswürdigsten Typen vertreten war, flösst ihr Hochachtung, aber auch Furcht und Misstrauen ein. Welch ein Verhängnis, dass sich die junge Anstalt nicht mehr dem Schutze jener herrlichen Frau empfehlen kann, die Jahrzehnte lang die Geister ihrer Vaterstadt regierte, unter deren gastfreiem Dach sich alle nationalen Unterschiede ausglichen, in deren Salon in leichtem Gesprächston so viele Dinge erledigt wurden, die auf geschäftlichem Wege einen unendlichen Aufwand von Zeit und Kraft erfordert hätten! Aber Donna Emilia Peruzzi, die der Gründung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz von vornherein das flammende Interessse entgegengebracht hat, das sie an alles setzte, was ihr gut und zweckmässig dünkte und die Kulturinteressen der Menschheit zu fördern schien, betrachtet ihr Lebenswerk als vollendet, und die immer offenen Thüren des Salons der schwerleidenden Frau haben sich geschlossen. Aber ein Rat, den sie ihren jungen Freunden aus fremden Ländern gerne wiederholte, mag auch hier genannt sein. Er fasste sich in die Mahnung zusammen, die Studien in Italien nicht nur auf Kunst und Kultur der Vergangenheit zu beschränken, sondern im vielseitig angeregten Leben der florentiner Gesellschaft auch dem Studium der Völker nachzugehen, in dem grossen Meere der Menschheit nach den Perlen zu suchen, deren Besitz uns das Dasein so unendlich reich und glücklich gestalten kann. — Man denkt zunächst an die römischen Schulen als Muster und Norm für die neue Anstalt. Aber es lässt sich schon jetzt voraussehen, dass ihre Stellung eine ganz andere, weit exponirtere, ja in beschränktem Sinne bedeutungsvollere sein wird, weil viel mehr von der öffentlichen Aufmerksamkeit getragen und darum — so darf man hoffen — viel leichter vermittelnd zwischen den beiden Nationen. Die Indifferenz der alten Roma ist bekannt. Hier sind die Lehranstalten fremder Nationen eine so alte in immer neuen Formen sich äussernde Erscheinung, dass kein Mensch daran denkt, ihre Stellung herabsetzen oder ihr Ansehen erhöhen zu wollen. Und doch legt sich uns beim Vergleich der römischen Verhältnisse für die florentiner Anstalt ein Wunsch auf die Lippen. Möchte es dem kunsthistorischen Institut gelingen, in seiner Mitgliederschaft das Bild einer so festgeschlossenen Korporation zu repräsentiren wie die École française im Palazzo Farnese und in aller Zukunft einer so sicheren, taktvollen und geräuschlosen Leitung sich erfreuen wie das Deutsche Archäologische Institut auf dem Kapitol. *E. ST.*

Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des Kgl. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von *Dr. Eduard Paulus*, Konservator der vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale. *Schwarzwaldkreis.* Stuttgart, Paul Neff, 1897.

Bereits in Nr. 2 der Kunstchronik 1896/97 habe ich auf

das im Erscheinen begriffene hochbedeutsame Werk hingewiesen. Es lagen mir damals die ersten fünf Lieferungen (11—15) des Schwarzwaldkreises vor, die noch keine Übersicht über den Reichtum und die kunstgeschichtliche Bedeutung der in diesem Kreis vorhandenen Denkmäler gestatteten. Nach Erscheinen der Lieferungen 16—20 ist nunmehr der Schwarzwaldkreis abgeschlossen, und da zeigt es sich, dass derselbe an Ausbeute in keiner Weise hinter dem früher bearbeiteten Neckarkreis zurücksteht. Besonders reich ist der Schwarzwaldkreis an Altertümern aus keltischer, römischer und alemannischer Zeit. Die schwäbische Alb mit ihren Götterbergen, Opferstätten und Grabhügeln, ihren Ringwällen und Hochstrassen lieferte eine Fülle von Schmucksachen, Waffen und Prunkgefässen von nicht geahnter Pracht und Kunstfertigkeit. Aber auch die Werke der romanischen, der früh- und spätgotischen Kunst und der Renaissance geben Zeugnis von der lebhaften künstlerischen Thätigkeit dieses Kreises. In der Baukunst sind es zunächst neben mannigfachen Überresten aus der Römerzeit jene uralten Burgen, die aus der frühesten Periode deutschen Kunst- und Bauschaffens stammen, allen voran die von dem Ostgotenkönig Theodorich dem Grossen erbaute hünenhafte Felsenburg Hohen-Neuffen, als ältestes Denkmal deutscher geschichtlicher Grösse. Auch der durch Sage und Dichtung verklärte Hohentwiel fällt in diesen Kreis. Kelten, Römer, Alemannen, Karolinger, Schwaben und Bayern und wieder Schwaben besassen der Reihe nach diesen König unter den Felsgestalten des Hegau, der gegenwärtig nur noch ausgebrannte, klaffende Mauerzüge als klägliche Überreste einst gewaltiger Burganlagen aufweist. Dem Hohen-Neuffen schräg gegenüber steigt heute noch als ein grosses Bild edler und fürstlicher Herrschergewalt die Burg Hohen-Tübingen auf, für die Zeit der Hohenstauffen das, was die ostgotische Burg Hohen-Neuffen der Zeit der Alemannen gewesen. Sie wurde im 12. Jahrhundert um einen älteren Kern von den Grafen von Tübingen erbaut und im 16. Jahrhundert mit riesenhaften Rundtürmen versehen. Der Schwarzwaldkreis weist auch hervorragende Kloster- und Kirchenbauten auf, die auf die deutsche Baukunst von weitgehendem Einfluss sich erwiesen. Hieher gehört in erster Reihe das von den Grafen von Calw im Thale der Nagold gegründete Benediktinerkloster Hirsau, dessen Bauschule auf die Entwicklung des romanischen Kirchenbaues in Bezug auf Anordnung des Grundrisses, auf edle Einfachheit der Verhältnisse und der Kunstformen bahnbrechend und läuternd einwirkte. In der Nähe von Tübingen entstand am Ende des 12. Jahrhunderts die Cisterzienserabtei Bebenhausen, von den Grafen von Tübingen gegründet und diesem Geschlecht als Grabstätte dienend. In mustergültiger Weise restaurirt, dient sie heute als Jagdschloss des Königs von Württemberg. Ebenfalls im 12. Jahrhundert entstand das Kloster Herrenalb im Oberamt Neuenburg, erbaut von den Cisterziensermönchen von Maulbronn. In der gotischen und Renaissanceperiode treten als Kunstmittelpunkte die alten Reichsstädte Reutlingen und Rottweil, auch zeitweise Urach, in den Vordergrund. Daneben sind es die Pfalzgrafen von Tübingen, welche ausserordentlich fördernd auf die Kunstentwicklung einwirken. Unter den kirchlichen Bauten nimmt die Marienkirche zu Reutlingen eine hervorragende Stelle ein, ebenso die Stiftskirchen zu Tübingen und Herrenberg. Mehr oder weniger reich geschmückte Schlösser, Rathäuser, Pfleghöfe, Getreidekasten und sonstige öffentliche Gebäude, interessante Privathäuser in Holz- und Steinbau stammen aus dieser Zeit. Die Plastik weist eine Fülle von tüchtigen Werken an Altären, Chorstühlen, Kanzeln, Taufsteinen, Statuen, Brunnen, Grabmälern, sowie als Zierat an öffentlichen und Privatgebäuden auf. Weniger hervorragend ist die Malerei vertreten, doch ist an Wandmalereien und einigen Altargemälden immerhin Bedeutendes vorhanden. Mit dem Abschluss des Schwarzwaldkreises und des bereits 1889 erschienenen Neckarkreises ist die Inventarisirung der Kunst- und Altertumsdenkmäler Württembergs zur Hälfte vollendet. Es harren noch zwei Kreise, der Donau- und Jagstkreis, der Erledigung. Von ersterem sind bereits zwei Lieferungen erschienen. Welch eine Summe von Fleiss und Arbeit steckt in diesem Werke und wie viel giebt es hier noch zu thun? Aber der Verfasser ist auch der richtige Mann für dieses gross angelegte Unternehmen. Vielseitig gebildet, tüchtiger Archäologe und im Besitze eines immensen Wissens auf kunstgeschichtlichem Gebiet und speciell in Dingen seiner schwäbischen Heimat, dazu ein Dichter von Gottes Gnaden, vereinigt er in sich diejenigen Eigenschaften, welche zur Bearbeitung eines so umfassenden Werkes in hervorragender Weise befähigen, und welche dieses Werk nicht zu einer trockenen Aufzählung und Beschreibung einer Menge von Einzelheiten, sondern zu einem lebendigen Born genussreichen und anregenden Studiums machen. Eine warme Begeisterung für alles Grosse und Schöne, echt deutscher Geist und poetisches Empfinden weht uns allenthalben entgegen. Gross und breit ist das wirklich Monumentale behandelt, während das Minderwertige bescheiden in den Hintergrund gestellt ist, „damit unser Volk nicht verwirrt werde durch eine Unsumme sich gegenseitig stossender Einzelheiten, sondern die reine Glut der Begeisterung für unsere Kunst- und Altertumsschätze fröhlich weitertrage von Herzen zu Herzen". Ein wesentlicher Anteil an dem Gelingen des Werkes gebührt den künstlerischen Mitarbeitern, besonders den Architekten Lösti und Cades. Mit innigem Vergnügen betrachtet man die landschaftlichen und architektonischen Aufnahmen, sowie die ornamentalen und figürlichen Details, die alle gleich reizvoll und flott gezeichnet immer wieder das Auge fesseln. In diesen Zeichnungen liegt ein Hauptreiz des Werkes. Nicht minder verdienstvoll sind die topographischen Darstellungen von Burgen, Ringwällen u. s. w. von Major Steiner. Man hat in neuerer Zeit vielfach beliebt, für derartige Publikationen ein möglichst grosses Format anzuwenden, um auch grosse Kunstblätter unterzubringen. Dies pflegt aber in der Regel auf Kosten der Handlichkeit des Werkes zu geschehen. Die vorliegenden Bände dagegen haben ein handliches Format (Grossoktav) und sind mit zahlreichen Abbildungen geschmückt, während die grösseren Kunstblätter in einen besonderen Atlas verwiesen sind. Dies ist ein grosser Vorteil beim Studium und Nachschlagen des Werkes. So möge denn die verdienstvolle Publikation allenthalben warme Aufnahme finden. *POHLIG.*

Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli von Dr. *Max Wingenroth.* Eine kunstgeschichtliche Studie. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1897. 98 S.

„Eine Untersuchung über die Jugendwerke Benozzo Gozzoli's ist nicht nur dieses Meisters wegen von Interesse; sie sucht ihren Wert zum Teil auch darin, dass durch sie die Thätigkeit eines grösseren, des Fra Angelico, in manchen Punkten schärfer beleuchtet wird." Diese Sätze, mit denen die Einleitung anhebt, charakterisiren die Absicht des Verfassers bei dem Gang seiner Untersuchungen: das Wirken Benozzo's zu verfolgen, so lange er noch unter Fra Angelico's Aufsicht arbeitet, und sein Schaffen noch aufs stärkste unter der Einwirkung des Meisters steht, d. h. bis zu

seiner definitiven Rückkehr nach Toskana etwa. Kapitel I „die ersten Lehrjahre" fasst knapp die wenigen Nachrichten über Herkunft und künstlerische Erziehung Gozzoli's zusammen, Kapitel II „Montefalco 1450—1452" macht uns in eingehender Weise mit den Schöpfungen des Künstlers in der kleinen umbrischen Bergstadt bekannt. In Kapitel III „die Fresken aus dem Leben der hl. Rosa in Viterbo" werden diese leider schon im Jahre 1632 zerstörten, zum Glück aber damals von einem Künstler aus Orvieto im Auftrag des Municipio kopirten Werke zum ersten Mal genau beschrieben und gewürdigt. Kapitel IV „Lehrjahre" rekapitulirt die gewonnenen Resultate und sucht den Nachweis zu erbringen, dass Benozzo, der in den besprochenen Freskencyklen einen ungewöhnlichen Sinn für Perspektive und Verkürzungen beweist, dies nur bei einem, bei Paolo Uccello, gelernt haben könne, mit dem er auch die Vorliebe für die Darstellung von Tieren und von verschiedenen Baumarten gemeinsam hat. Dann geht der Verfasser auf den Anteil Benozzo's an den von Fiesole im Sommer 1447 gemalten Teilen der Decke in der Kapelle San Brizio des Doms von Orvieto über und sucht festzustellen, wo sich in der Nikolauskapelle des Vatikans die Thätigkeit der Gehilfen erkennen lässt. Er glaubt — worauf weiter unten einzugehen sein wird —, dass diese Kapelle nicht schon gegen 1450, sondern erst etwa 1453 nach mehrjähriger Unterbrechung vollendet wurde. Kapitel V „Benozzo's Einfluss auf die umbrische Malerschule" sucht den Zusammenhang, auf den Morelli besonders hingewiesen hatte, zwischen einer Reihe umbrischer Künstler — Pier Antonio Mezzastris, Lorenzo da Viterbo, Niccolo Alunno u. a. — und dem florentiner Meister kritisch zu erhärten, während für andere — Giovanni Boccati di Camerino, Fiorenzo di Lorenzo — diese Beziehung abgestritten wird (beiläufig gesagt, glaube ich mit dem Verfasser, dass der Einfluss des Fra Filippo auf Boccati gar nicht zu verkennen ist). Im Anhang endlich werden einige Zeichnungen des Fra Angelico und des Benozzo besprochen. — Wird man, wie angedeutet, sich häufig mit den Ausführungen des Verfassers in Übereinstimmung befinden, so kann man doch andererseits nicht umhin, gelegentlich Ausstellungen zu machen und sich auch in direkten Gegensatz zu ihm zu stellen. Verfasser bekundet die Neigung an Stelle von Konjekturen andere Konjekturen zu setzen; gelingt es, solche zu einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit zu erheben, dann darf man davon Notiz nehmen — im gegenteiligen Falle wird der Kunstwissenschaft, mit neuen Hypothesen, die unbewiesen bleiben, wenig gedient. Wenn der Verfasser z. B. abstreitet, dass Benozzo um 1456 in Perugia geweilt habe, von welchem Jahr sein in der dortigen Pinakothek bewahrtes — aus dem Besitz eines Collegio stammendes — Bild datirt ist, so wird dafür keinerlei Beweis erbracht. Dass Benozzo noch 1458 in Rom erscheint, sagt gar nichts: wäre es nicht z. B. möglich, dass der Künstler auf die Nachricht von dem Ableben eines Papstes in der Hoffnung auf Beschäftigung abermals nach Rom gegangen sei? So lange Bilder auf Holz gemalt werden, spricht die Wahrscheinlichkeit immer dafür, dass der Künstler ein Werk an dem Ort, für den es bestimmt war, auch wirklich gemalt hat. Doch dies nur beiläufig: von grösserer Wichtigkeit scheint uns die Frage, ob wirklich die Nikolauskapelle des Vatikans erst nach 1450 vollendet worden ist. Verfasser „rekonstruirt den Zusammenhang" kurz so (p. 80): „Angelico begann mit Hilfe Benozzo's um 1448 die Ausmalung der Kapelle. Ende 1449 ging der eine nach Montefalco und kurze Zeit darauf unternahm der andere eine Reise nach Toskana. Etwa 1453 wurden die Arbeiten wieder aufgenommen, Gozzoli wieder zur Hilfe herangezogen. — Benozzo malte die Legende des hl. Laurentius fast allein, indem er sich streng an die herrlichen Entwürfe seines Meisters hielt." Was veranlasst den Verfasser zu dieser meines Erachtens ganz willkürlichen Darstellung? Die Erwägung, dass Fra Angelico, der sich bis ins Alter seine Eigenart bewahrt hatte, hier aber sich zum ersten Mal den Einflüssen der grossen Neuerer in Florenz voll hingegeben hat, fern von all diesen Werken der neuen Richtung? Nun ist Benozzo's Hilfe, die ja auch durch Dokumente feststeht, deutlich erkennbar; der Verfasser weist im Detail nach, welche Figuren man ihm zuschreiben darf (er ist unabhängig von Dobbert, der schon vor Jahren diesen Nachweis führte, zu diesem Resultat gelangt) und in der Mehrzahl der Fälle kann man uneingeschränkt ihm zustimmen. Er will aber aus oben mitgeteiltem Grunde für Benozzo „das Vordringen einer reichen und mächtigen Renaissancearchitektur", wie wir es in diesen Fresken bemerken, in Anspruch nehmen. Weil aber nun eben in Benozzo's Fresken in Viterbo „ein beträchtlicher Fortschritt in Architekturmalerei, in Raumdarstellung und in geschmackvoller Anordnung der Hintergründe" wahrzunehmen ist — im Verhältnis zu seinen Werken in Montefalco —, so müssen die Arbeiten der Nikolauskapelle, 1449 unterbrochen, etwa 1453 und 1454 vollendet worden sein. Dem gegenüber drängt sich eine Fülle von Erwägungen auf. Der Verfasser meint, die letzte Zahlung an Fiesole 1449 beweise nichts. Nun sind aber aus den folgenden Jahren sehr wohl die Rechnungsvermerke erhalten, sowohl der Gesamtüberschlag der aufgewandten Mittel, wie die specialisirte Rechnungsablegung; während 1449 hier wie dort „Fra Giovanni e suoi gharzoni" aufgeführt sind, fehlen sie von nun ab, und andere Posten, die für die Nikolauskapelle aufgewandt wurden, sind sehr wohl verzeichnet. Und welcher Art sind diese? Für Vergoldung von Gesimsen und Kapitälen u. dgl. — Zahlungen, die von Januar bis März 1450 laufen. März 1451 werden bereits die Fenster für den Raum an den Glasmaler Fra Giovanni di Roma bezahlt. Diese Arbeiten beweisen doch wohl deutlich, dass die Malereien vollendet waren: man musste doch mit Sicherheit darauf rechnen, dass die Vergoldung der Architekturteile ruinirt worden wäre, wenn hinterher die Maler wieder ihr Werk begonnen hätten. Und noch eins. Der Raum, den wir Nikolauskapelle nennen, erscheint in den Rechnungen als „lo studio di N. S.", d. h. der Papst hatte es für seinen Arbeitsraum bestimmt. Sollen wir wirklich glauben, er habe bis 1454 etwa gewartet? Nicht dem Fra Giovanni geheissen, neben der Capella del Sagramento auch die Arbeit in diesem Raume kräftig zu fördern? Die Bücher des Jahres 1448 sind (laut Angabe von Müntz) verloren; ich bin sicher, wären sie vorhanden, so ständen auch die Saläre für die Malereien im „Studio" darin. Aber weiter: wann soll nun die Fortsetzung erfolgt sein? Verfasser meint 1453 und 1454, aber er übersieht ganz, dass 1453 Meister Benozzo vollauf in Viterbo zu thun hatte. Wir müssen annehmen, dass er seine dortige Thätigkeit frühestens am 1. Dezember 1452 anfing (am 1. November ist er noch in Montefalco), und rechnet man nach, wie viel Zeit er ungefähr für die dortigen Fresken gebraucht hat, so ergiebt sich im Mindestfalle 13 Monat. Vor Anfang 1454 hätte also die Thätigkeit in der Nikolauskapelle nicht beginnen können; die Sommermonate war Fra Angelico von Rom abwesend; im Februar 1455 starb er bereits: es würden also etwa zehn Monate Arbeitsthätigkeit übrig bleiben; d. h. es ist nichts gewonnen gegenüber der anderen Annahme, dass die Nikolauskapelle schon 1447 (zweite Hälfte) begonnen und bis Juli 1449, wo Benozzo Rom für Jahre verlässt, vollendet worden sei. Im Gegenteil sprechen die

Dokumente, spricht die Wahrscheinlichkeit für die bisher gebräuchliche Annahme. Ich muss es mir versagen, um diese Anzeige nicht allzusehr in die Länge zu ziehen, auf weitere Einzelheiten, speciell auf die Frage der Zeichnungen, näher einzugehen. GEORG GRONAU.

KUNSTBLÄTTER.

Die Kaiserliche Gemäldegalerie zu Wien. 339 Blatt in unveränderlichen Kohledrucken, herausgegeben von Braun, Clement & Cie.

Indem die Firma Braun die Wiener Galerie in ihren Verlag aufgenommen hat, hat sie eine von den Kunstfreunden bisher empfundene Lücke ausgefüllt. Neben Madrid, Florenz, London, Berlin, Petersburg durfte Wien nicht fehlen. Zwar waren von einer grossen Anzahl der Wiener Gemälde in den letzten Jahren gute, handliche Photographien in den Handel gekommen, aber für vergleichende Studien musste es erwünscht sein, dass die Tizian und Velazquez, die Rubens und Van Dyck des Belvedere in Reproduktionen vorlägen, welche den über die Werke derselben Meister im Prado, in Windsor oder der Eremitage erschienenen in der Grösse wie im Druck gleichmässig wären. Diesem berechtigten Verlangen hat die Firma Braun entsprochen, und die erste Lieferung des neuen Galeriewerkes liegt vor. Dass es sich den früheren ebenbürtig anschliesst, versteht sich von selbst; ja, wenn man die 44 Blätter der ersten Lieferung durchblättert, will es scheinen, als ob die treue Wiedergabe aller Farbenwerte und jeder, auch der zartesten Abtönung z. B. in Perugino's heiliger Familie, oder in Raphael's Madonna im Grünen, in Moretto's h. Justina einen noch höheren Grad der Vollkommenheit erreicht habe, als in den früheren Werken desselben Verlags. Solche Blätter wirken wie die beste Aquatinta. Die neue Braun'sche Publikation empfiehlt sich selbst am besten: es genügt, die Kunstfreunde auf ihr Erscheinen aufmerksam zu machen. C. RULAND.

NEKROLOGE.

† *Berlin.* — Im November 1897 verstarb nach längerem Siechtum der Landschaftsmaler Professor *Albert Dressler.* Er wurde am 7. August 1822 in Berlin geboren und wendete sich zunächst der Kupferstecherkunst zu, ging aber dann zur Malerei über. Er besuchte die Berliner Akademie und vollendete seine Studien unter Schirmer's Leitung. Hauptsächlich bildete er sich zum Aquarellisten aus. 1861 wurde Dressler als Professor an die Akademie nach Königsberg berufen, bald darauf wurde er zum Ehrenmitglied der Société Royale Belge des Aquarellistes in Brüssel ernannt. Da der Verstorbene den modernen Kunstströmungen nicht folgte, trat er seit den achtziger Jahren immer mehr in den Hintergrund, zumal da er seit einer Staaroperation im Jahre 1894 seine malerische Thätigkeit nicht mehr ausüben konnte.

⊙ Der Tier- und Jagdmaler *Guido Hammer* ist am 27. Januar in Dresden im Alter von 77 Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

† *München.* — Der Prinzregent hat den Malern *Adolf Stäbli* und *Gilbert von Canal*, sowie dem Kupferstecher *Peter Halm* den Titel eines Kgl. Professors verliehen.

† *München.* — Der Akademieprofessor *Nicolaus Gysis* hat vom Prinzregenten den Verdienstorden vom heil. Michael dritter Klasse, der Professor der Kgl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg *Heinrich Schwabe* denselben Orden vierter Klasse erhalten.

† *Zürich.* — Architekt *K. Zehnder*, bisher Direktorialassistent des Gewerbemuseums in Zürich, wurde zum Direktor desselben gewählt.

⊙ Der Professor Dr. *Oskar Montelius*, Konservator des archäologischen Museums in Stockholm, ist vom deutschen Kaiser zum ausländischen Ritter des Ordens pour le mérite ernannt worden.

WETTBEWERBE.

⊙⊙ Auch in diesem Jahre, wie im vorigen, hat keiner von den Bewerbern um die von Sr. Majestät gestellte *Preisaufgabe, die die Ergänzung des Kopfes am Gipsabguss der sog. Saburoff'schen Bronzestatue* forderte, den vollen Preis erzielt. Es sind 31 Entwürfe eingeliefert. Als der Lösung am nächsten kommend sind die Arbeiten von *Paul Peterich* und *Werner Begas* anerkannt und je mit dem halben Preise ausgezeichnet worden. Der engere Wettbewerb um die Ergänzung der Mänade, an dem die Preisträger der vorjährigen Konkurrenz beteiligt waren, ist ohne Ergebnis geblieben. — Als Gegenstand der neuen Preisaufgabe ist eine Neuerwerbung der Königlichen Museen gewählt, der Marmortorso einer Aphroditestatue. Es soll zu dem erhaltenen nackten Oberkörper, dem Kopf und Arme fehlen, der — vielleicht bekleidet gewesene — Unterkörper am Gipsabguss ergänzt werden. Eine Ergänzung der Arme und des Kopfes wird nicht gefordert.

† *Berlin.* — Das Stipendium der Menzel-Stiftung 1897/98 erhielt der Maler *Curt Gitschmann* aus Breslau.

† *Berlin.* — Die Adolf Ginsberg-Stiftung ist für das Jahr 1898 an *Sigmund Lipinsky* aus Graudenz und *Conrad Stachowiak* aus Berlin verliehen worden.

† — *Ein Rembrandt-Preisausschreiben* ist von Teyler's Tweede Genootschap zu Haarlem ausgegangen. Es soll 1. eine möglichst vollständige, chronologisch aufgestellte beschreibende Liste der Zeichnungen Rembrandt's gegeben werden, sowohl derjenigen Zeichnungen, die schon durch Lichtdruck oder auf andere Weise wiedergegeben worden sind, als auch derjenigen, die, weniger bekannt, sich in öffentlichen oder privaten Sammlungen befinden. Dazu 2. eine genaue Beschreibung des Vorwurfes, der Ausführungsart (unter Angabe der Masse) und der Beziehungen zu andern Zeichnungen, Radirungen und Gemälden unter möglichster Angabe der Zeit der Entstehung, der jetzigen und früheren Bewahrungsorte und der hergestellten Reproduktionen. Dem Verzeichnis muss vorausgehen eine Darstellung der Art Rembrandt's zu zeichnen in seinen verschiedenen Lebensperioden. Der Preis besteht in einer goldenen Ehrenmünze im Werte von 400 Gulden und einer aussergewöhnlichen Beihilfe in Bar von gleicher Höhe zu den für den Forscher unvermeidlichen Kosten.

Dresden. — Für die deutsche Kunstausstellung zu Dresden 1899 ist ein farbiges Plakat herzustellen, das in origineller, gemeinverständlicher und wirksamer Weise auf die Ausstellung aufmerksam macht. Zur Erlangung geeigneter Entwürfe für dieses Plakat wird ein Wettbewerb unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben, für den folgende Bedingungen gelten: 1. Die spätestens am 1. April 1898 bei der Ausstellungskommission (Dresden, Königl. Kunstakademie auf der Brühl'schen Terrasse) einzureichenden Entwürfe müssen in der Hauptausdehnung nicht unter 80 cm und nicht über 1 m gross und nicht bloss Skizzen, sondern so fertig gestellt sein, dass die Vervielfältigung unmittelbar nach ihnen erfolgen kann. 2. Es wird empfohlen, darauf Rücksicht zu nehmen, dass die Vervielfältigung der Entwürfe einschliess-

lich der Konturenplatte nicht mehr als fünf Platten erfordere. 3. An Schrift hat das Plakat nur zu enthalten die Worte: Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899 im städtischen Ausstellungspalaste vom 1. Mai bis 15. September. 4. Die nach dem Urteile der Ausstellungskommission beiden besten Entwürfe, welche obigen Bedingungen entsprechen, werden mit Preisen von 800 und 300 M. ausgezeichnet. Für diese Preise geht das Eigentum und das Recht zur Vervielfältigung der zwei ausgezeichneten Entwürfe an die Ausstellungskommission über. 5. Die Entwürfe sind ohne Nennung des Namens der Urheber und ohne Monogramm oder sonstige Kennzeichen der Urheber einzureichen, aber mit einem Kennworte zu versehen. Ein gleichbezeichneter verschlossener Umschlag hat Namen und Wohnung des Urhebers zu enthalten. Die Umschläge der preisgekrönten Entwürfe werden erst nach Erteilung der Preise eröffnet. 6. Die Urheber nicht ausgezeichneter Entwürfe sind berechtigt, sie nach dem 1. Mai 1898 zurückzufordern.

Sächsischer Kunstverein zu Dresden. In der Versammlung der Mitglieder des sächsischen Kunstvereins am 30. November 1897 ist beschlossen worden, als Vereinsgabe für 1899 nach § 5 der Satzungen vom 10. März 1893 nicht ein grösseres Blatt, sondern fünf kleinere zu einem Hefte mit Umschlag vereinigte *Werke der vervielfältigenden Künste* zu verteilen. An die Künstler, welche sächsischer Staatsangehörigkeit oder doch dauernd in Sachsen wohnhaft sind, wird das Ersuchen gerichtet, bis 1. Mai 1898 Vorschläge für diese fünf Kunstblätter, welche bis zum Schluss des Jahres 1899 vollzählich als Heft geliefert sein müssen, an das Direktorium gelangen zu lassen. Die Vorschläge können in der Einsendung von Originalradirungen oder von Nachbildungen, auch in blossen Entwürfen, oder auch in der Bezeichnung von Kunstwerken, welche in Nachbildung wiedergegeben werden sollen, bestehen. Ausgeschlossen sind auf mechanischem Wege hergestellte Vervielfältigungen, ingleichen Photographien. In Bezug auf den Preis für die Lieferung der fünf Kunstblätter in der erforderlichen Anzahl einschliesslich der dazu gehörigen Umschläge gelten die zeitherigen Bestimmungen. Hierüber sowie betreffs der Grösse der einzelnen Blätter und sonst ist weiteres bei dem Kastellan des Sächsischen Kunstvereins zu erfahren. Für die eingesendeten Entwürfe oder sonstigen Vorschläge wird als solche eine Vergütung nicht gewährt.

DENKMÄLER.

⁂ In *Braunschweig* soll dem Herzog *Wilhelm* ein Denkmal auf Staatskosten errichtet werden, wozu 300 000 M. zur Verfügung stehen, von denen 225 000 M. auf die Ausführung des Denkmals verwendet werden sollen. Mit den übrigen 75 000 M. sollen die Kosten eines Wettbewerbes, zu dem fünf hervorragende Bildhauer eingeladen werden sollen, und der würdigen Gestaltung des Denkmalsplatzes und seiner Umgebung bestritten werden. Das Denkmal soll seinen Platz östlich von der Burg Dankwarderode erhalten.

⁂ Geh. Baurat *Paul Wallot* hat über die Gründe seines Austrittes aus dem Comité für das *Bismarckdenkmal in Berlin* an den Herausgeber der Wochenschrift „Die Zukunft“ ein Schreiben gerichtet, dem wir folgende beachtenswerte Äusserungen entnehmen: „Beide Wettbewerbe hatten meiner Ansicht nach den Beweis erbracht, dass der Standort unmittelbar vor der Treppe auf der Westseite des Reichstagshauses dem Gebäude zu nahe liegt und infolge dessen zu grosse Beschränkungen auferlegt. Ein wirklich grossartiges Denkmal, ein „National-Denkmal“, das zugleich den vorhandenen bedeutenden Mitteln entspricht, erscheint an dieser Stelle ausgeschlossen. Bei jeder sich bietenden Gelegenheit, und so auch in der letzten entscheidenden Sitzung des Comités, trat ich dafür ein, den Künstlern freiere Bewegung zu ermöglichen und das Denkmal auf grösseren Abstand, etwa auf 100 Meter, abzurücken. Allem anderen müsse vorausgehen ein genaues Studium des Königsplatzes, seines Anschlusses an die vorhandenen Strassenzüge, womöglich die Aufstellung eines Entwurfes für die zukünftige Gestaltung dieses massstablosen, an seiner ungeheuerlichen Ausdehnung krankenden Platzes. Erst dann könne man mit Sicherheit den Standort des Denkmals bestimmen. Und wenn durch diese Vorarbeiten auch Zeit verloren werde, so sei dies das kleinere Übel. Das Denkmal, welches das deutsche Volk seinem grossen Helden Bismarck errichte, solle die Jahrhunderte überdauern und dagegen komme eine kleine Verzögerung kaum in Betracht. Auf diese Anschauung ging das Comité nicht ein. Es fasste den Beschluss, an dem Platz unmittelbar vor der Treppe festzuhalten, und so sah ich mich zu meinem Bedauern genötigt, aus dem Comité zu scheiden.“

In *Verviers* soll dem Violinisten Vieuxtemps ein Denkmal gesetzt werden. Unter den 34 eingegangenen Modellen wurde das des jugendlichen Bildhauers Rambaux gewählt, der kürzlich den grossen Rompreis für die Bildhauerkunst erlangt hat. Das Denkmal stellt Vieuxtemps an seinem Notenpult dar, auf dem Noten liegen, im linken Arm die Violine, mit der rechten den Bogen haltend. *v. G.*

Rom. — Die Jury für den *Preisbewerb um ein Reiterstandbild König Karl Alberts von Sardinien* hat den Bildhauer *M. Romanelli* mit der Ausführung des Denkmals betraut. Der 1856 in Florenz geborene Künstler hat unter anderen das bekannte Donatello-Denkmal in Florenz und ein Garibaldi-Denkmal in Siena geschaffen. Die gegenüber der grossen Anzahl tüchtiger italienischer Bildhauer sehr geringe Beteiligung von nur 13 Künstlern und die Besprechung der eingegangenen 19 Entwürfe durch die Presse lässt erkennen, dass auch in Italien der Modus des Preisbewerbes bei Erteilung künstlerischer Aufträge immer stärkeren Widerspruch findet. Als Platz für das Denkmal war bisher die Piazza d'independenza gedacht, auf Anregung des Königs, und aller Voraussicht nach wird aber wohl der dem öffentlichen Besuch zugängliche Teil der Quirinalsgärten gewählt werden. Hier an einem der schönsten Punkte der inneren Stadt fehlt noch jeder künstlerische Schmuck, und auf der mehr an der Peripherie gelegenen Piazza d'independenza würde das Denkmal die dort regelmässig stattfindenden Paraden stören. *v. G.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *Chemnitz.* — Von der Stadt sind 400000 M. für ein städtisches Museum bewilligt worden.

† *München.* — Der Neubau des Nationalmuseums ist so weit vorgeschritten, dass dasselbe am 1. Juli der Direktion übergeben werden kann. Im Laufe des Sommers 1899 soll die Eröffnung stattfinden. Das alte Nationalmuseum hofft man auch späterhin für die Staatssammlungen benutzen zu können. Es besteht der Plan, hier die Gipsabgüsse unterzubringen.

† *Schleswig.* — Am 13. Januar ist in Schleswig die Ausstellung von Gemälden und plastischen Bildwerken schleswig-holstein'scher Künstler, die sich in der „Kunstgenossenschaft“ vereinigt haben, eröffnet worden.

† *Petersburg.* — Die russisch-finnländische Kunstausstellung im Baron Stieglitz-Museum, von deren bevorstehenden Eröffnung wir in Nr. 11 der „Kunstchronik" berichteten, soll nach Ablauf der Petersburger Ausstellungszeit in ihrem vollen Bestande nach München wandern, wo ihr die zwei grössten Säle der Secession eingeräumt werden.

London. Zum Direktor der „Wallace Sammlung" wurde Mr. *Claude Phillips* ernannt. Der Verwaltungsrat für die Kunstsammlungen besteht aus folgenden Personen: Lord Rosebery, Sir E. Malet, Sir A. E. Ellis, Sir Stirling Maxwell, Mr. Freeman Mitford, A. C. de Rothschild und J. Murray Scott. Der letztere ist der langjährige Sekretär von Lady Wallace, welche bekanntlich dies königliche Geschenk dem Staate zuwandte. Die amtlichen Taxatoren haben den Marktwert der Sammlungen auf 60 Millionen Mark geschätzt.
v. S.

Rom. — Die Anstrengungen und Erfolge von Florenz und namentlich Venedig auf internationalem, künstlerischem Gebiet haben endlich auch in Rom ein Echo gefunden. Eine gut besuchte Versammlung des römischen „Internationalen Künstlervereins" hat für das Jahr 1901 eine *grosse internationale Kunstausstellung* beschlossen. *v. G.*

Rom. — Das *Römische Kupferstichkabinett,* welches seine Existenz bekanntlich dem unermüdlich-selbstlosen Eifer des Dr. Paul Kristeller verdankt, hat seinen Ausstellungssaal zum zweiten Mal eröffnet; auf die römischen Veduten ist eine Ausstellung von Porträtdarstellungen des Kupferstichs gefolgt, wie er sich in den vergangenen 400 Jahren entwickelt hat. Der Gedanke ist überaus glücklich, und wenn ihn die Besucher verstehen wollen, werden sie nicht nur einen Überblick über die Geschichte des Kupferstiches gewinnen, sondern gleichzeitig ein merkwürdig charaktervolles Bild von den einzelnen Kulturepochen. Denn nicht nur die besten Holzschnitte und Stiche, welche das reichste Kupferstichkabinett Italiens besitzt, sind mit grösster Sorgfalt ausgewählt, auch auf die Wahl der Persönlichkeiten ist Bedacht genommen und so weit es anging wurden nur solche ausgestellt, Herrscher, Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, in denen sich der Zeitgeist in irgend einer Weise mit Bedeutung ausspricht. Ein unbekannter deutscher Holzschnitt vom Jahre 1498 eröffnet die Reihe. Er stellt den Verfasser des Narrenschiffes, Sebastian Brant, dar und ist seinen gemischten Gedichten vorangesetzt. Gleich daneben hängt Dürer's prächtiger Farbenholzschnitt des Ulrich Warnbüler und die Kupferstichkunst des grossen Meisters ist durch die Bildnisse Melanchthons, des Kardinals Albrecht von Mainz und des Erasmus von Rotterdam aufs beste vertreten. Viel reicher natürlich ist das Kupferstichkabinett an guten Abdrücken aus der italienischen Schule. Marc Anton's Porträte des Bologneser Musikers Filoteo Achillini, Raffael's und Pietro Aretino's sind kleine Meisterwerke jedes in seiner Art, gleich daneben sieht man Künstlerporträte aus den Viten Vasari's, das Bild des Lodovico Dolce, des Verfassers des berühmten Dialogs über die Malerei, und vor allem den etwas wüsten Kopf des Connétable von Bourbon, der am 6. Mai 1527 bei der Belagerung der Engelsburg den Tod fand. Bonasone Beatricetto, Enea Vice, Martin Rota, Niccola della Casa bezeichnen schon eine neue Richtung, im allgemeinen aber noch unabhängig vom Verfall der Malerei seit 1550. Bonasone hat den alten Bembo gestochen, diesen herrlichen Greisentypus, fein und gedankenvoll, wie wir ihn in Marmor gehauen im Santo von Padua bewundern können, und eines der besten Porträte des ergrauten Michelangelo ist von seiner Hand. In dem in scharfen klaren Zügen ausgeführten Porträt Pauls III. von Beatricetto erscheint der Farnese-Papst so lauernd und tückisch wie in Tizian's berühmtem Gemälde in Neapel. Agostino Carracci's Bildnis Tizian's ist vielleicht das schönste Künstlerporträt, das je mit dem Grabstichel geschaffen worden ist. Nicht weit davon sieht man Cherubino Alberti's Porträt Gregor's XIII., Ottaviano Leoni's Porträts Urban's VIII. und seines Nepoten Francesco Barberini. Eine geistvolle Bisterzeichnung des Pietro da Cortona stellt einen anderen Barberini dar, den Kardinal Antonio, an welchem sich auch Bernini in einer abscheulichen Karikatur versündigt hat. Das Selbstporträt des letzteren ist sehr sorgfältig in Kohle und Rötel ausgeführt, vor allem aber bewundert man eine Rötelzeichnung Papst Innocenz XI., des furchtbaren Mannes, den Velazquez durch das Porträt im Palazzo Doria unsterblich gemacht hat. Von flämischen Meistern ist Antonis van Dyck durch eine Reihe von Künstlerporträten am besten repräsentirt. Die vornehme Haltung, die Feinheit der Empfindung und die Grazie der Bewegung, die wir in den gemalten Porträten des grossen Meisters bewundern, kehrt auch in seinen Stichen wieder. Ein genial entworfenes Bildnis von Rubens aus jüngeren Jahren von Jan de Vischer giebt den Bildnissen van Dyck's an Kühnheit der Zeichnung und momentan erfasster Charakteristik nichts nach. Von Rembrandt, als Maler und Stecher gleich gross in seinen Porträten, besitzt die Corsiniana keine sonderlich guten Porträtstiche, aber es sind doch Jan Six, der Bürgermeister und Jan Ujtenbogaert, der Prediger mit einigen anderen ausgestellt. Im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert behaupten die französischen Stecher das Feld. Was sich an den glänzenden Höfen Ludwig's XIII., XIV. und XVI. an Aristokratie des Geistes und der Geburt bewegt hat, haben Maler und Stecher verewigt, die Perücke charakterisirt das Zeitalter, die Gesichter der Könige selbst, der feinen Diplomaten, der glänzenden Kriegshelden sind meist fett und bartlos und verraten die Freude an sinnlichen Genüssen. Claude Mellan, Vallerant Vaillant, Jean Morin, Robert Nanteuil, um nur einige aus vielen zu nennen, sind in ihren Prachtstücken vertreten. Welch' ein eiserner Wille, wie viel Klugheit mit Weltgewandtheit gepaart, prägt sich in Jean Morin's Bildnis des Kardinals Richelieu aus! Nanteuil hat den tapferen Turenne und den feinen Kunstkenner Mazarin gestochen, dem, als er sterben sollte, der Abschied von seinen Bildern so schwer wurde, dass er sich noch einmal zu ihnen tragen liess und als er alle betrachtet hatte, in die Worte ausbrach: il faut quitter tout cela! Ludwig XIV. beherrscht seine Zeit in dem Kolossalstich des Imbert Drevet, der auch die geniale Schauspielerin Adrienne Lecouvreur gestochen hat, deren Rivalin Anne Duclos von Louis Desplaces gestochen gleich daneben hängt. Von demselben Drevet aber sieht man hier auch das geistvolle Bild des grossen Theologen Bossuet. Clement Bervic hat sich in seinem Ludwig XVI. den Stich Drevet's zum Vorbild genommen, der grösste Geistesheld der französischen Revolution Jean Jacques Rousseau ist von Corbutt gestochen. Weder das Porträt Friedrich's II. von Georg Wille nach Pesne gestochen, noch das der Maria Theresia lassen sich den besten Werken der Franzosen an die Seite stellen, viel eigenartiger und geschlossener präsentiren sich die Engländer in ihren feinen Schabkunstblättern und den zart getönten Buntdrucken. Von John Smith sind sein phantastisches Selbstporträt, das Bildnis Peters des Grossen und des Herzogs von Marlborough ausgestellt. Dickinson stach in einem prächtigen Blatt die Schauspielerin Mrs. Siddons, und der Italiener Bartoluzzi hat sich in seinen Porträten der Angelica Kauffman, der Rosalba Carriera (nach einem Selbstbildnis gestochen), der Countess Spencer nicht wenig von der Technik der Eng-

länder und ihrer einzigartigen, oft bezaubernden Grazie angeeignet. Die Totenmaske Napoléons, von Luigi Calamatta auf St. Helena abgenommen, führt ins neue Jahrhundert hinüber und begrenzt es zugleich. Wunderbar, wie scharf sich der Empire-Stil in Marchetti's hinreissendem Porträt der Herzogin von Devonshire zum Ausdruck bringt! In der Wahl der Rahmen und Kartons sind Vorlagen des Berliner Kupferstichkabinetts massgebend gewesen, dessen mustergültige Einrichtungen Dr. Kristeller überhaupt auf die Corsiniana zu übertragen bestrebt ist. Möchte sein mühevolles Werk, das der neugegründeten Galleria Nazionale einen Anziehungspunkt mehr verleiht, bei Römern und Fremden die Teilnahme und Anerkennung finden, die es verdient. *F. St.*

London. — *Vergrösserung der „National-Gallery of British-Art“.* In der Mitte des laufenden Jahres wurde durch die Generosität eines einzigen Privatmannes in London, des Mr. Henry Tate, ein neues den obigen Namen führendes Museum errichtet, das in der Person des Mr. Charles Holroyd einen höchst geeigneten Direktor erhalten hat. Es wird nur moderne englische Kunstwerke aufnehmen. Den Grundstock an Gemälden hat Mr. Henry Tate ebenso wie zwei Millionen Mark für den Bau des Hauses geschenkt. Infolge der Eröffnung dieses neuen Museums haben die anderen Staatsgalerien, so namentlich das „South-Kensington-Museum“ und die „National Gallery“, ihre modernen Schätze an dasselbe abgetreten. Nur die englischen Meister, welche vor 1790 geboren sind, verbleiben in der alten Galerie. Mr. Tate hat den Bau so anlegen lassen, dass er im Bedarfsfalle sofort derart vergrössert werden konnte, dass der Raumgehalt sich fast verdoppelt. Da die Galerie durch Schenkungen, Vermächtnisse und Ankäufe bereits so reichlich bedacht wurde, dass die bestehenden Räume zur Unterbringung nicht mehr ausreichten, hat Mr. Henry Tate abermals zwei Millionen Mark bewilligt, um den obengenannten Ausbau durchzuführen. *v. SCHLEINITZ.*

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Der „*Künstler-West-Klub*“ eine der vielen Künstlervereinigungen, deren Existenz-Notwendigkeit noch niemand überzeugend nachgewiesen hat, hat am 24. Januar bei Schulte seine Jahresausstellung eröffnet. Seine Mitglieder haben bewiesen, dass sie im verflossenen Jahre ungemein produktiv gewesen sind. Damit ist aber auch alles gesagt, was zu ihrem Ruhme gesagt werden kann. Nicht ein einziger dieser Künstler ist um einen Schritt vorwärts gekommen. Die Freunde der modernen Richtung könnten sogar aus einem Bilde von *L. Dettmann*, das Kinder in einem Moor beim Pflücken von Wasserrosen darstellt, den Verdacht eines Rückganges schöpfen, während andere wieder daran die frohe Hoffnung knüpfen können, dass das starke Talent Dettmann's nach vielen Schwankungen endlich festen Boden, nämlich den einer von den wechselnden modernen Schulbegriffen unabhängigen Naturanschauung, gefunden hat. Die übrigen Mitglieder der Vereinigung, die keineswegs durch gemeinsame künstlerische Grundsätze, sondern nur durch allerlei gesellige Zufälle zusammengekittet ist, haben ihre bekannten Motive wenigstens in erfreulicher Frische abgewandelt: *W. Kuhnert* seine Raubtiere und exotischen Vögel, *H. Hendrich* seine Traumlandschaften, *Paul Höniger* seine Pariser Ansichten, *Oskar Frenzel* seine Rindviehweiden, *W. Feldmann* seine stillen, von jedem poetischen Reize sorgsam gereinigten Landschaften und *George Meyn* seine Bildnisse, die immer einen lustigen Ton in das langweilige Einerlei trübseliger Landschaften hineinbringen. Da die „Vereinsmeierei“ in der Kunst immer weiter um sich greift, ist es selbstverständlich, dass gewisse Künstler mehreren Vereinen zugleich angehören. So hat *Carl Langhammer*, der zu den Mitgliedern des Vereins „Freie Kunst“ zählt, aber noch früher dem West-Klub beigetreten ist, auch mit diesem einige italienische Landschaften ausgestellt, die in scharfem Gegensatz zu der gewöhnlichen Auffassung stehen, in dem sie Italien nur im Alltagsgewand vorführen. *W. Hamacher* hat zugleich bei Schulte eine grosse Zahl von „Nachtstücken“ aus Neapel, Fiume und anderen Hafenstädten Italiens u. s. w. ausgestellt. Es sind ohn mächtige Versuche, Lichtwirkungen wiedergeben zu wollen, für die die Palette des Malers keine entsprechenden Ausdrucksmittel hat. Die Maler behaupten zwar, dass es ihnen gelingen müsse, diese Ausdrucksmittel zu finden; aber seit Eduard Hildebrandt warten wir schon dreissig Jahre darauf, ohne dass es gelungen ist, dieses faustische Problem zu lösen. Auch Hamacher verschwendet eine grosse Kraft daran und das, was er früher Gutes geleistet hat, gerät allmählich hinter diesen aussichtslosen Experimenten in Vergessenheit. — Bei Gurlitt sind in der am 22. Januar eröffneten Ausstellung nur drei Künstler mit Sammelausstellungen vertreten. Der Münchener Maler *Fritz Erler* ist ein vielseitiges Talent, der sich mit gleicher Leichtigkeit des Schaffens im Bildnis, in der dekorativen Malerei und in Zeichnungen für Buchdeckel, Bücherzeichen u. dgl. m. bewegt. In seinen Bildnissen folgt er keiner bestimmten Richtung. Er ist Naturalist, Phantast, Idealist, je nach dem Charakter seines Modelles, und er schreckt auch nicht vor barocken und geschmacklosen Einfällen zurück. Ein dekoratives Gemälde „Jung Hagen und die drei Königskinder“, eine Art von mittelalterlichem Parisurteil, behandelt einen verfänglichen Stoff mit glücklicher Unbefangenheit und naivem Humor und offenbart auch einen fein entwickelten Sinn für die Anforderungen der Flächenmalerei. Auch in den Bücherverzierungen findet man neben wunderlich verschrobenen Phantastereien manch hübsche poetische Eingebung, z. B. auf einem Einbande zu Andersen's Märchen. Der zweite der Aussteller, *Lewis Hertzog* aus Philadelphia, ist ein Landschaftsmaler, der den extremsten Naturalismus mit grossem Behagen, aber geringem Talent vertritt. Seine grosse Schneelandschaft bei Thauwetter, seine Herbstlandschaften, seine Ansichten aus Venedig lassen keine persönliche Note erkennen. Man hat dergleichen schon kecker, pikanter und geistreicher gesehen. Der dritte im Bunde ist *Josef Rösler* aus München, der einige dekorative Wandmalereien und eine Reihe von Fächermalereien ausgestellt hat, auf denen rein pflanzliche Motive und Arabesken mit grosser Konsequenz und feinem Farbensinn zu einer das ganze Fächerblatt gleichmässig überziehenden Dekoration zusammengewebt sind.

Dresden. — Einem Übelstand, unter dem die berühmteste der deutschen Gemäldesammlungen, die Dresdener, zu leiden hatte, ist dieser Tage auf glänzende Weise abgeholfen worden. Da sich die Hoffnung auf einen Neubau für die moderne Abteilung, durch den der Platzmangel schwinden würde, vorderhand zerschlagen hat, entschloss sich Geh. Rat Woermann schon jetzt, die dringend nötige Umhängung der alten Bilder vorzunehmen, zunächst in der italienischen, spanischen und französischen Abteilung. Man ergeht sich auch heute noch in kritikloser Verehrung lobend über den Bau Semper's. Über die unglaubliche innere Einteilung, Anlage der Räume, sowie über die Beleuchtung der Hauptsäle wird geschwiegen. Zu dieser schlechten Beleuchtung trat bisher die Überfüllung und die mangelhafte Anordnung der Wände hinzu, um den Genuss der Betrachtung zu erschweren. Dem ist nun endlich abgeholfen, und obwohl ja die Umänderung in diesem Fall nur innerhalb bestimmter

Grenzen vollzogen werden konnte, ist die Wirkung der Bilder, wie sie neu hängen, frappant. Man sieht geradezu einige Gemälde zum ersten Mal. Am meisten haben der Corregio-Saal und der zwischen diesem und der Sixtina befindliche gewonnen. Die leider so beliebten alten Kopien nach Raffaello u. a., die früher verstreut waren, wurden von ihren hervortretenden Plätzen entfernt und in dem letzten Zimmer vereint. Indem einige grössere, minderwertige Bilder in das Depot gelangten, ist Platz geschaffen, so dass jetzt ein reichlicher Zwischenraum zwischen den Rahmen besteht. Die „dekorative" Anordnung ist mit Recht verschmäht worden, da sie sich für eine öffentliche Galerie nicht eignet. Hier will man möglichst wenig von einer Anordnung merken, jedes Bild vielmehr für sich allein betrachten, und das wird durch eine streng symmetrische Gestaltung der Wandfläche, die grosse Einfachheit und Ruhe aufweist, am besten erreicht. *H. W. S.*

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

⊙ *Dem Verein Berliner Künstler* hat der Kaiser an seinem Geburtstage 10000 M. aus seinem Dispositionsfonds als Beihilfe für den Neubau des Künstlerhauses in der Bellevuestrasse gespendet.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Neue Grabungen am *Olympieion in Athen* haben zur Freilegung von Fundamentsteinen des alten Tempels und zur Aufdeckung von Resten einer die Fundamente begleitenden Wasserleitung geführt. An der Westseite wurde ein grosser Pithos gefunden, der anscheinend zu der Wasserleitung gehört hat.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Christie versteigerte kürzlich einen Teil der berühmten Gemäldesammlung des Mr. William Angerstein. Bereits früher waren mehrfach Bilder aus derselben öffentlich verkauft worden. Die ersten 38 Kunstwerke, welche sie abgab, dienten bekanntlich dazu, um 1824 die englische „National-Gallery" zu gründen. — Ein kleines Bild von Claude Lorrain, etwa 10 Zoll im Quadrat, 2100 M. (Beadel). T. Lawrence, Porträt von W. Locke, 4500 M. (Allen). Rubens, die Himmelfahrt Mariä, Skizze, 2900 M. (Philpot). Joseph Vernet, Neapel, 2500 M. (Allen). Lancret, ein Garten, mit Figuren an einem Springbrunnen, 2200 M. (Benjamin). — Aus der versteigerten Ratcliff-Sammlung ist besonders ein Gemälde von H. R. Morland, dem Vater von George Morland, erwähnenswert. Das betreffende Porträt stellt die Gräfin Mary von Coventry dar und wurde für 68200 M. Mr. Charles Wertheimer zugeschlagen. Bisher waren die Werke des älteren Morland ziemlich billig zu haben, indessen dürfte dies von jetzt ab als ausgeschlossen gelten. Als Klassiker im Genrefach wird George Morland ein immer mehr den Bildermarkt beherrschender Maler bleiben. Die Stiche nach seinen Gemälden sind bereits so ausserordentlich gesucht, dass alle Zeichen darauf hindeuten, dass in einigen Jahren die Originalarbeiten dieses Meisters nur noch zu Phantasiepreisen zu haben sein werden. — Robinson & Fischer verauktionirte kürzlich diverse Kunstgegennstände, unter denen namentlich hervorzuheben: Eine Louis XVI.-Marqueterie-Kommode, mit getriebener Bronze montirt, 1380 M. (Philipps). Ein Louis XV.-Schreibtisch mit getriebenen Bronzefiguren verziert, 1800 M. (Philipps). Ein altfranzösischer Gobelin, 15. Jahrhundert, orientalische Sujets, nach Zeichnungen von Berain, 178×121 englische Zoll, 2750 M. (Seligman). Eine Louis XVI.-Uhr, in blauem chinesischen Porzellan, gekrönt mit einem Kupido und drei weiblichen Figuren in Bronze, 1800 M. (Benjamin). Herkules, Bronzefigur im Louis XIV.-Stil, 1200 M. (Seligman). Eine Louis XV.-Dose mit Malerei, 2200 M. (Cooper). Eine Louis XV.-Emaildose, Malerei, sechs Scenen aus Don Quixote darstellend, 3460 M. (Cooper). *v. S.*

BERICHTIGUNG.

In dem Artikel der Frau Henriette Mendelsohn „Skandinavische Kunst. II. Die Malerei" (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. IX. 2) mussten in letzter Stunde wegen Raummangels einige Kürzungen vorgenommen werden. Da die Verfasserin auf die Wiedergabe dieser Stellen, die sie als wesentlich für das Verständnis ihres Artikels ansieht, grosses Gewicht legt, so kommen wir ihrem Wunsche nach und drucken in folgendem, in der von ihr gewünschten Fassung die betreffenden Sätze ab. Die Redaktion.

Seite 43, 1. Spalte nach Zeile 14 „von poetischer Empfindung" muss folgen: Kallstenius und Arborelius geben Werke von gediegenem Können. Albert sandte interessante auf grossen Abstand berechnete Bilder. Jaensson, ein vortreffliches Meerbild. Fohlkrantz' Mondnacht und Lindman's blaue Nacht am Hafen gehören selbst in dieser überreichen Anzahl von Meisterwerken zu den Perlen.

Seite 43, 2. Spalte nach Zeile 38 „Ibsen's charakterisirt": Eilif Peterssen, der die Freilichtmalerei nach Norwegen getragen, ist durch eins der besten Porträts der Ausstellung, das von Arne Garborg, kraftvoll vertreten; die musikalisch träumerische Seite seiner vielseitigen Künstlerpersönlichkeit tritt in der „Sommernacht" hervor.

Seite 44 nach der letzten Zeile der 2. Spalte „Im Reiche des Schnees": Gloersen versteht es, den halb anheimelnden, halb mystischen Reiz dieses „Einschneiens" zu schildern. Wentzel, Collet, Diriks, Jorde, Munthe haben ihn in allen Stimmungen und Beleuchtungen ihrer vortrefflichen Schöpfungen gemacht. Egidius, Thrane, Normann, Johannes Müller, Kitty Kielland legen in einer ganzen Reihe Bilder Zeugnis ab von dem malerischen Reiz und dem malerischen Können ihrer Heimat. Die höchste Potenz dieses Könnens liefert auch auf landschaftlichem Gebiet Werenskiold in der „Landschaft aus Telemarken".

Seite 45 Spalte 2 nach Zeile 41 „dem Interieurbild": Anna Ancker bringt das Spiel der Sonnenstrahlen im Interieur zum Ausdruck.

Seite 45 Spalte 2 nach Zeile 9 „der Wirklichkeit": Brennekilde's „Figurenbilder aus einer kleinen Stadt" sind charakteristischer Art und von feinstem Farbenreiz.

Seite 46 Spalte 2 nach Zeile 3 „Ehre gereichen würden": Paulsen ist mit einer ganzen Sonderausstellung seiner kleinen, in wenig Tönen gemalten Mondstimmungsbilder vertreten. Johannsen konkurrirt erfolgreich mit den besten Stimmungsbildern der schwedischen Abteilung. La Cour ist durch eine feine Oktoberstimmung, Brasen und Christensen durch effektvolle Sonnenstudien vertreten. Mol's „Kühe im Gewitter" bilden das Meisterstück dieser Abteilung. In der Secession zeichnet sich vor allen Niels Christian Skovgaard in seinen Motiven aus Holland und Philipsen durch seine vortrefflichen Landschaften mit Tierfiguren auf dem Gebiete des naturalistischen Stimmungsbildes aus.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 15. 17. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER DIESJÄHRIGE WETTBEWERB IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN IN BERLIN.

VON *FRANZ WINTER*.

Man kann sich nicht leicht eine schönere, reizvollere und lehrreichere Aufgabe denken, als sie für den diesjährigen Wettbewerb von Sr. Majestät dem Kaiser gestellt worden war. Es sollte versucht werden, an dem Gipsabguss der sog. Saburoff'schen Bronzestatue den fehlenden Kopf herzustellen. Die Aufgabe war ganz anderer Art, als die der vorjährigen Konkurrenz, die die Ergänzung der tanzenden Mänade forderte. An der tanzenden Mänade fehlen der Kopf und beide Arme. Diese sollten hergestellt werden. Dabei war das Bewegungsmotiv die Hauptsache. Man fragte, wie hat diese in leidenschaftlichem Tanze dargestellte Figur die Arme gehalten, war der Kopf zurückgeworfen oder vorgestreckt, ist es der Tanz allein, der den Körper so fortreisst, oder ist die wirbelnde Bewegung zugleich dadurch motivirt, dass sich das Mädchen zum Tanze selbst die Musik macht, und welche Musikinstrumente können oder müssen die Hände gehalten haben? Diesem Wesentlichsten gegenüber kam die stilistische Ausführung der einzelnen zu ergänzenden Teile erst in zweiter Linie in Betracht. Sie liess in allen Versuchen der Ergänzung zu wünschen übrig, aber an ihr lag es zunächst nicht, dass keine der eingereichten Arbeiten wirklich befriedigte: es hatte niemand unter den Bewerbern auf die Hauptfrage eine überzeugende Antwort gefunden.

Bei dem diesjährigen Wettbewerb kam die Frage nach der Bedeutung und Handlung der Figur wenig in Betracht. Die Statue ist bis auf den Kopf vollständig erhalten. Es fehlen zwar auch die Attribute in den Händen, aber diese sind für die Ergänzung des Kopfes, die allein gefordert wurde, gleichgültig. Mag der Gegenstand in der vorgestreckten Rechten eine Schale oder ein Zweig oder eine Binde oder was sonst gewesen sein: die Bewegung des Kopfes und sein Aussehen werden davon nicht berührt. Die Bewegung ist in ihrer Hauptrichtung durch das erhaltene Stück des Halses und durch die Analogie zahlreicher der Kunstart nach verwandter Statuen in ähnlicher Haltung gegeben: der Kopf war aller Wahrscheinlichkeit nach in leichter Neigung abwärts nach der rechten Hand hin gewendet.

Mit aller Deutlichkeit war hierauf in der von Kekule verfassten Schrift über die Statue[1]) hingewiesen, die den Bewerbern als Hilfsmittel für ihre Arbeit vorlag. Es ist das nicht vergeblich gewesen: denn mit ganz wenigen Ausnahmen haben sich die Bewerber davon ferngehalten zu deuten und die Deutung zum Ausgangspunkt der Ergänzung zu nehmen. Die meisten haben die Figur ohne Attribute gelassen. Die Ausnahmen aber beweisen nur zu gut, wie leicht der Weg des Deutens in diesem Falle in die Irre und von der Hauptsache abführt. In der Ergänzung von *Müller* hat die Figur den Kopf statt bescheiden geneigt, mit pathetischem Augenaufschlag nach oben gewendet und hält eine Guirlande in den Händen; sie ist als Siegerstatue gemeint. Hier ist alles verfehlt, das Motiv, die Bewegung und dazu auch der Stil des ergänzten Kopfes, der zu dem Körper so wenig passt, wie etwa ein Kopf von Sansovino zu einem Körper von Donatello.

Wie sah der jetzt verlorene Kopf aus? Wie

1) „Archäologische Bemerkungen zur Saburoff'schen Bronze" von R. Kekule von Stradonitz, Beilage zu den Amtlichen Berichten aus den Königlichen Kunstsammlungen XVIII, 1897.

waren seine Formen, sein Ausdruck, sein Stilcharakter? Diese Frage allein stellte die Preisaufgabe, und sie forderte damit zu einer künstlerischen That auf, appellirte an das künstlerische Empfinden und Feingefühl in ganz anderer Weise, als es das Thema des vorjährigen Wettbewerbes gethan hatte.

Die Statue ist das Werk und zwar das originale, im vollsten Sinne persönliche Werk eines grossen Künstlers, eines Meisters, dessen Namen wir nicht zu nennen wissen, von dem wir aber mit Bestimmtheit sagen können, dass er als einer der ersten einer grossen Zeit der griechischen Kunst angehört hat. Sie ist ein wahrscheinlich attisches Werk aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Aus dieser ihrer Stellung innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Kunst ergeben sich gewisse Bedingungen, die für ihren Formencharakter bestimmend und daher für den Versuch einer Ergänzung bindend sind.

Plato spricht in seinem Dialoge Charmides von der Schönheit des Knaben, nach dem die Schrift benannt ist: überaus schön ist sein Antlitz, aber die Schönheit des Gesichtes tritt zurück, wenn er sich entkleidet, so schön ist sein Körper. Und immer gilt den Griechen dieser Zeit für die Schätzung der Schönheit der Kopf nur als ein Teil des Ganzen, der im Gesamtbild nicht mehr und nicht weniger mitspricht als jedes andere Glied des Körpers.

„Echt griechische Werke überraschen immer durch die völlige Einheitlichkeit der Erscheinung, aus der nichts einzelnes herausfällt oder sich vordrängt. Kein Teil des Ganzen, auch nicht der Kopf, ist bevorzugt, sondern alles auf den gleichen Grad der Durchbildung gebracht, so sehr, dass — ebenso wie bei manchen Schöpfungen des Michelangelo — die Köpfe oft auf ein minderes Mass herabgestimmt erscheinen, als es der moderne Beschauer erwartet. Auch wo die Gesichter sehr ausdrucksvoll aussehen, ist dies zumeist nicht sowohl durch einzelne starke Züge, als vielmehr hauptsächlich durch die Haltung der Köpfe erreicht, in der sich die Bewegung der ganzen Gestalt vollendet und zusammenschliesst. Bei Werken des 5. Jahrhunderts, also des Zeitraums, dem der Saburoff'sche Knabe angehört, erscheinen die Köpfe, vereinzelt betrachtet, oft ganz ausdruckslos und selbst im Zusammenhange der ganzen Gestalt überaus schlicht und bescheiden, ohne jede Spur von Erregung, fast so, als ob Geist und Empfindung wie in stillem Halbschlummer verschlossen ruhten.“

Diese Sätze der Kekule'schen Schrift haben für die Behandlung der Ergänzungsaufgabe sehr bestimmt die Richtung vorgezeichnet. Sie sind im ganzen von den Bewerbern beachtet worden und ebenso, was in ausführlicher Darlegung über den stilistischen Charakter und die Kunststufe der Saburoff'schen Bronze gesagt ist — beachtet, aber freilich nicht durchweg richtig verstanden.

Es haben sich 31 Bewerber an der Konkurrenz beteiligt. Von ihnen hat keiner mit seiner Ergänzung das erreicht, dass man nicht gleich beim ersten Anblick vor allem den Eindruck hätte: die Figur ist ergänzt, sie hat einen aufgesetzten Kopf. Eine ganze Reihe von Entwürfen scheidet zunächst ohne weiteres aus, sie sind unbedeutend, zum Teil recht unvermögend, zum Teil leider recht flüchtig: es ist wirklich ernste Arbeit und viel Liebe zu der Lösung einer Aufgabe, wie dieser, erforderlich. Aber es bleiben immerhin genug Arbeiten, die zu genauerer Betrachtung einladen. *Gomanski* hat allen Nachdruck auf das Material gelegt und sich bemüht, den Bronzecharakter, etwa in der Art wie er am Kopf des Dornausziehers oder an den Köpfen der Herkulanensischen Tänzerinnen ausgebildet ist, zu treffen. Aber unter dem Bestreben, alles feinste Detail namentlich der Ciselirung wiederzugeben, hat der Gesamteindruck gelitten; der Kopf besonders hat in der unteren Partie einen unantiken, störenden Zug erhalten, und die Haltung ist gezwungen. Einheitlicher in der Bewegung sind die Ergänzungen von *Schneider* und *Meisen.* Schneider hat die Haarfrisur einem gar zu altertümlichen Werk, nämlich dem Herkulanensischen Bronzekopfe, entlehnt, der Meisen'sche Kopf fällt durch kleine Verhältnisse auf und geht in den Formen über die klare und strenge Einfachheit hinaus, die der Kunst des 5. Jahrhunderts eigentümlich ist. Eine eingehende und ernste Beschäftigung mit dem Thema verraten die vier Variationen *von Glümer's*; man wird, auch durch die Haarfrisur, an den schönen angeblich aus Benevent stammenden Bronzekopf des Louvre und an den Petersburger Eros erinnert. Aber es ist mehr Anregung, die ihm diese Werke gegeben zu haben scheinen, als Vorbild, und der Anschluss an sie ist freier als in den Ergänzungen von *Christensen* und auch von *Peterich* der Anschluss an den Leier spielenden Apoll von Pompei. Die Apollostatue ist in der Kekule'schen Schrift neben anderen Werken als Beispiel für das Bewegungsmotiv und als Beispiel dafür angeführt, wie in einem einzelnen Fall die Frisur, bei der der Nacken frei bleibt, während jederseits lange Locken sich herabringeln, hergestellt ist. „Damit soll aber — so ist ausdrücklich hinzugefügt — nicht gesagt werden, dass der verlorene Kopf der Saburoff-schen Bronze gerade diese Frisur gehabt oder überhaupt so oder ähnlich ausgesehen habe. Der Kopf der Figur aus Pompei vergegenwärtigt vielmehr eine altertümlichere Kunststufe, er ist steifer und manirirter, weniger frei und natürlich, als wir es für den Kopf der Saburoff'schen Bronze, so echt griechisch bescheiden und geschlossen seine Züge auch gewesen sein werden, voraussetzen dürfen.“ Peterich hat diese

Mahnung wohl beherzigt: er hat versucht, die altertümlichen Züge des Apollokopfes einer freieren Naturauffassung entsprechend umzugestalten. Dieser Versuch ist interessant und macht in seiner feinen Durchführung dem Künstler alle Ehre, aber er ist nicht gelungen und zwar deshalb nicht, weil der Künstler in der Umbildung der Formen sich zu sehr an die Einzelheiten gehalten hat, und weil diese trotz sichtlichen Bestrebens, dem Stil der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts treu zu bleiben, schliesslich doch im wesentlichen aus dem modernen Empfinden heraus gestaltet sind. Die Lösung der Aufgabe kann nur gelingen auf der Grundlage eines völligen Sichhineinlebens in das Wesen der noch ganz naiven und unbefangenen Kunst dieser frühen Periode. Den Charakter im ganzen erfassen ist nötig, viel nötiger, als Einzelformen studiren, und immer wird derjenige sicherer zum Ziele kommen, der nicht ein bestimmtes erhaltenes Werk zum Vorbild oder Ausgangspunkt wählt, sondern im Geiste der Zeit frei nachzuschaffen sucht. Das ist ausserordentlich schwierig, das ist es aber auch, was dieser Aufgabe ihren grossen Reiz und Nutzen giebt. Auf diesem Wege finden wir *Werner Begas* — auf dem Wege, nicht am Ziele. Der verlorene Kopf der Saburoff'schen Statue hat anders ausgesehen, als Begas ihn ergänzt hat, er hatte nichts Weichliches, er war viel frischer, kräftiger, gesunder, herber, und er war nicht mit Nonchalance behandelt, sondern in allen seinen Teilen, entsprechend dem Körper, sorgfältig durchgeführt.

Es ist schon in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift mitgeteilt, dass der Preis zu gleichen Teilen geteilt den Ergänzungen von Begas und Peterich als den verhältnismässig besten Arbeiten zuerkannt worden ist.

WIEDERAUFFINDUNG VON FRESKEN DOMENICO GHIRLANDAIO'S IN DER KIRCHE OGNISSANTI IN FLORENZ.

Eine ebenso wichtige als erfreuliche Entdeckung ist vor einigen Tagen in Florenz gemacht worden. Freskogemälde Domenico Ghirlandaio's, bereits von Vasari erwähnt und nach dieser Quelle sogar seine ersten Bilder, seit Jahrhunderten als verloren betrachtet, sind in der Kirche Ognissanti in bestem Zustande wieder aufgefunden worden.

Wir hoffen schon bald in der „Zeitschrift" ausführlich auf diese Fresken eingehen zu können, glauben aber doch einen kurzen vorläufigen Bericht über das in kunstgeschichtlicher Beziehung so wichtige Ereignis, den wir im wesentlichen einem längeren Artikel der „Nazione" (5.—6. Februar 1898) entnehmen, unseren Lesern nicht vorenthalten zu dürfen.

Vasari erwähnt in der Vita des Domenico Ghirlandaio, dass derselbe seine ersten Bilder in der Kapelle der Vespucci in Ognissanti gemalt habe, einen toten Christus mit einigen Heiligen und über einem Bogen eine „Misericordia", auf der sich das Porträt des Amerigo Vespucci befinde. (Furono le sue prime pitture in Ognissanti la capella de' Vespucci, dove è un Cristo morto ed alcuni santi, e sopra un arco una Misericordia, nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci che fece le navigazione delle Indie.) Diese Kapelle der Vespucci wurde, wie Bottari berichtet, 1616 an die Baldovinetti abgetreten. Bei dieser Gelegenheit seien Ghirlandaio's Fresken übertüncht worden. Auch spätere Schriftsteller halten an dieser Annahme fest, aber alle Nachforschungen — noch vor wenigen Jahren wurden solche angestellt — blieben ohne Erfolg.

Anfang Februar dieses Jahres teilte der Padre Roberto Razzoli, der mit einer Monographie der Kirche Ognissanti beschäftigt ist, dem zufällig dort anwesenden Ispettore dei monumenti Cav. Guido Carocci mit, dass sich in den Kapellen der hl. Elisabeth von Portugal und des hl. Andreas, durch die Altäre fast verdeckt, alte Fresken befänden. Die Altarbilder wurden entfernt und zur grossen Überraschung kamen hinter denselben wohlerhaltene Freskogemälde zum Vorschein. Über den Maler des Fresko in der Kapelle des hl. Andreas, ebenfalls aus dem 15. Jahrhundert und eine hl. Trinità darstellend, ist zur Zeit noch nichts ermittelt, in den Gemälden der Elisabethkapelle erkannte man aber sofort die lange gesuchten von Vasari erwähnten Fresken des Domenico Ghirlandaio. Die Darstellung stimmt mit Vasari's Angaben genau überein.

In der Lunette die Madonna della Misericordia, unter ihrem Mantel, den Engel halten, auf beiden Seiten, in zwei Drittel Lebensgrösse, die knieenden Mitglieder des Hauses Vespucci, der Madonna zunächst der Kopf eines prächtigen Jünglings, in dem man wohl Amerigo Vespucci, der zur Zeit der Herstellung der Fresken ungefähr 20 Jahre alt war, zu erblicken hat. Unterhalb der Lunette die Pietà: der Leichnam Christi, Maria knieend, Johannes der Täufer und Maria Magdalena sowie mehrere Heilige in der Tracht des 15. Jahrhunderts, wahrscheinlich auch mit porträtähnlichen Zügen. Im Hintergrund Jerusalem und das Kreuz.

In den Angaben Vasari's oder Bottari's haben sich also irgendwelche Irrtümer eingeschlichen, die noch der Aufklärung harren. Anfang des 17. Jahrhunderts wurde in der jetzigen Elisabethkapelle der neue Altar aufgestellt, zwei Heiligengestalten, zu beiden Seiten in Nischen gemalt, wurden dabei fast zerstört, der Hauptteil der Gemälde aber erhielt sich unbeschädigt hinter dem schützenden Altar und feiert durch die glückliche Entdeckung seine Wiedererstehung. *U. TH.*

BÜCHERSCHAU.

Robert Anning Bell hat die Folge seiner Publikationen durch die Illustration der Gedichte von John Keats um ein Meisterwerk vermehrt. Der Oktavband bildet einen Teil der Endymion Series, die bei Bell & Sons in London erscheinen. Die Ausgabe enthält, wie der litterarische Herausgeber Walter Raleigh voranschickt, alle Gedichte Keats', die der Dichter selbst einer dauernden Wirkung für fähig gehalten haben würde. Einen ganz besonderen Wert leiht ihr die Illustration Anning Bells. Der für alles Schöne schwärmende Dichter — „'Beauty is truth, truth beauty', — that is all Ye know on earth, and all ye need to know." — hat Bell zu einer Fülle reizender in schönem Linienfluss verlaufender Zeichnungen angeregt, die in ihrer spielenden Leichtigkeit und schlichten Anmut an die Weise früher Florentiner Buchillustration erinnern. Ein vornehmer präraphaelitischer Geschmack waltet in den Bell'schen Zeichnungen. Vortrefflich stehen die Bilder und Vignetten im Verhältnis zum Text; alles atmet Anmut und jne Sinnenheiterkeit, die ganz unmittelbar aus dem Charakter der Poesien von Keats hervorzuquellen scheint. Das Buch ist ein Muster echt künstlerischer Ausstattung.

KUNSTBLÄTTER.

St. *Rom.* Als erstes Resultat der vorjährigen Sommercampagna des berühmten photographischen Verlagshauses von Domenico Anderson in Rom sind soeben die Aufnahmen des Palazzo Schifanoja in Ferrara in 30 Blättern im Handel erschienen. Es ist das erste Mal, dass diese kunst- und kulturgeschichtlich einzig dastehenden Fresken mit den neuesten der Photographie zu Gebote stehenden Mitteln aufgenommen wurden, und man kann erst jetzt eine definitive Lösung der mannigfachen Stilfragen, die sich an diese hervorragendste Leistung der ganzen Ferraresischen Schule knüpft, mit Zuversicht erwarten. Die Lebensgeschichte des Borso d'Este, so weit sie erhalten, liegt in Gesamt- und ausgezeichneten Detailaufnahmen vor, die für die Stilkritik von so unschätzbarem Werte sind. Von den Triumphen des Apollo, der Venus, der Minerva, des Merkur, ist ebenfalls alles wiedergegeben, was noch erhalten war, und die Auswahl der Details ist mit grösstem Verständnis getroffen. Auch die beiden herrlichen Tura im Dom hat Anderson zum ersten Mal photographirt, ebenso die bedeutendsten Gemälde der Pinakothek, der Privatsammlungen Lombardi und Santini und die Fresken des Ercole Grandi im Palazzo Calcagnini. Dies ganze herrliche Abbildungsmaterial wird dem grossen Werk über die Ferraresische Schule zu Grunde liegen, welches Venturi in nächster Zeit zu publiciren beabsichtigt.

NEKROLOGE.

London. Am 30. Januar d. J. starb in Ventnor, *Thomas Dobson* R. A., der seine Künstlerlaufbahn vor mehr als 60 Jahren begann. Als der Sohn eines englischen Kaufmanns 1817 in Hamburg geboren, zeigte er schon frühzeitig gute Fähigkeiten für seinen späteren Beruf, und begann bereits mit 14 Jahren seine Studien im British Museum. Im Jahre 1836 wurde er Schüler der Königlichen Akademie und 1843 Direktor der staatlichen Zeichenschule in Birmingham. Nachdem er ziemlich regelmässig die Ausstellungen beschickte, erfolgte 1860 seine Ernennung zum Associate und 1872 zum stimmberechtigten Mitgliede der Akademie. Gleichzeitig war er Mitglied der Aquarell-Gesellschaft. Besonders gelangen dem Meister zarte Kinderfiguren und ähnliche Sujets. In England wird ihm Hinneigung zur Sentimentalität vorgeworfen, und diese Vorliebe zu den Stoffen gemütvoller Darstellung dadurch begründet, dass er halb Deutscher, halb Engländer sei. In den Aquarellbildern tritt weniger die Gefühlsseite hervor und deshalb werden sie in England höher geschätzt als seine Ölgemälde. *v. S.*

London. Am 31. Januar d. J. starb im Alter von 87 Jahren in Tal-y-garn in Wales *Thomas Clark*, bekannt durch seine antiquarischen Forschungen und durch Schriften kunsthistorischen Inhalts über die Antike. *v. S.*

Dresden. Guido Hammer, einer der bekanntesten deutschen Tiermaler, ist in Dresden am 27. Januar gestorben. Er war in Dresden am 4. Februar 1821 als Sohn eines Ministerialbeamten geboren und hatte seine künstlerische Ausbildung an der Dresdener Akademie hauptsächlich unter der Leitung Julius Hübner's erhalten. Von Jugend auf für das Waidwerk begeistert, hätte er am liebsten den Beruf eines Försters und Jägers ergriffen, wenn sich nicht der Wille des Vaters seinem Vorhaben entgegengestellt hätte. Auch auf der Akademie zeigte er anfangs wenig Lust zur Arbeit, bis Hübner seine Begabung für die Tiermalerei erkannte und ihn trotz seiner eigenen, wesentlich anderen Gebieten der Kunst zugewandten Richtung nach Kräften förderte. Hammer hatte das Glück, dass gleich sein Erstlingswerk, ein Jäger zu Pferd, der über einem erlegten Hirsch das Halali bläst, vom sächsischen Kunstverein angekauft wurde. Bald wurde er in waidmännischen Kreisen als ausgezeichneter Specialist anerkannt und von ihnen in jeder Weise gefördert. Er durfte an den königlichen Hofjagden in Moritzburg teilnehmen, begleitete wiederholt den Herzog Ernst von Koburg-Gotha auf seinen Jagdzügen im bayerischen und Tiroler Hochgebirge und wurde namentlich von dem Grafen zu Solms-Klitschdorf, der ihm den Auftrag erteilte, eine Reihe von Staffeleibildern für sein Schloss in Schlesien und seine Villa in Dresden zu malen, ausgezeichnet und unterstützt. Nachdem er im Jahre 1862 für Charles Boner's Werk über die Tiere des Waldes die Illustrationen gezeichnet hatte, liess er bald darauf bei C. Flemming in Glogau seine sehr bekannt gewordenen „Hubertus-Bilder" erscheinen, die von H. Bürckner in Holz geschnitten wurden. Den Text zu diesem den Jägern und Jagdfreunden gewidmeten Album schrieb er selbst. Diese Thätigkeit sagte ihm so zu, dass er mehr als 20 Jahre lang für die „Gartenlaube" Schilderungen aus dem Tierleben verfasste und sie mit eigenen Illustrationen ausstattete. Sie sind nachträglich von ihm gesammelt worden und unter dem Titel: „Wild-, Wald- und Waidmannsbilder" in Leipzig im Jahre 1891 im Verlag von Keil's Nachfolger herausgekommen. Ausserdem verfasste er noch ein „Waidmannsbrevier" und „Jagdbilder und Geschichten aus Wald und Flur, aus Berg und Thal" (2. Auflage, Glogau 1889 bei C. Flemming). Für das Restaurant zur Wolfsschlucht in Dresden fertigte er einen Cyklus von sechs grossen Wandgemälden, die sämtlich Wölfe im Kampfe mit Jagdtieren darstellten. Sie waren mit Leimfarbe ausgeführt und hielten dem Einfluss der Feuchtigkeit nicht stand. Bei der Erneuerung des Lokals sind sie aber, wenn wir uns recht besinnen, von dem Künstler selbst wieder hergestellt worden. Die Dresdener Galerie besitzt zwei Bilder von Hammer's Hand, ein „geflecktes Windspiel" vom Jahre 1852, das von Hübner geschenkt wurde, und „eine Wildsau mit Frischlingen" vom Jahre 1866. Da Hammer unermüdlich in Wald und Flur umherschweifte, hatte er sich im Laufe der Jahre eine überaus sichere Kenntnis des Wildes und seines Treibens

angeeignet. Er beobachtete vortrefflich und zeichnete mindestens ebenso gut. Dagegen stand er mit der Farbe einigermassen auf dem Kriegsfuss und hat nur selten in seinen landschaftlichen Hintergründen etwas geleistet, was den neueren Anforderungen genügt. Wird er daher auch in der Kunstgeschichte kaum in die Zahl der bahnbrechenden Meister eingereiht werden, so wird sich doch sein Gedächtnis schon um deswillen erhalten, weil es nur wenig Künstler gegeben hat, die so wie er das specielle Feld der Wildmalerei beherrscht haben. H. A. LIER.

Dresden. Theodor Seemann, der in Dresden als Kunstschriftsteller und Docent für Kunstgeschichte lebte, ist dort am 30. Januar gestorben. Ein fruchtbarer, wenn auch nicht besonders gründlicher Schriftsteller, hat er eine ziemliche Anzahl kunstgeschichtlicher Arbeiten veröffentlicht und namentlich durch meist gut besuchte Vorlesungen für Damen und Herren, zuletzt an der Simonson'schen Kunstakademie, viel zur Anregung des Kunstsinnes in Dresden gethan. Als Kritiker schrieb er jahrelang unter dem Zeichen: γγ für den Dresdener Anzeiger, und erst wenige Wochen vor seinem Ende kam sein Verhältnis zu dieser Zeitung zur Lösung. Seine letzten journalistischen Bemühungen galten der „Dresdener Montagspost“, einer von ihm ins Leben gerufenen Wochenschrift für die Besprechung von speciell Dresdener Angelegenheiten. Er nahm in ihr in künstlerischen Dingen einen entschiedenen reaktionären Standpunkt ein, während er früher, wenigstens gelegentlich, für die Einbürgerung der modernen Kunst in Dresden eingetreten war. H. A. L.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Zu Mitgliedern der *Akademie der Künste zu Berlin* sind gewählt worden: der Maler *Max Liebermann* in Berlin, der Bildhauer Prof. *Peter Breuer* in Berlin und der Bildhauer *Constantin Meunier* in Brüssel.

*** Der Maler *Otto Eckmann,* Lehrer an einer Fachklasse der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin, ist zum Professor ernannt worden.

† *Berlin. Max Liebermann* ist der Titel Professor verliehen worden.

WETTBEWERBE.

Wien. Das *Preisausschreiben* zu einem *Gutenberg-Denkmal* hat 42 Entwürfe vereinigt, die Jury hat sich aber nicht in der Lage gesehen, einem Entwurf allein den ersten Preis zuzuerkennen. Sie hat deshalb die beiden ersten Preise vereinigt und ihnen 300 fl. hinzugefügt, so dass die beiden ersten prämiirten Entwürfe mit je 1000 fl. bedacht werden. Es sind die Werke von *Hans Bitterlich* und *O. Schimkowitz.* Den dritten Preis erhielt *F. Seifert.* Die Entscheidung, wem die Ausführung des Gutenberg-Denkmals übertragen wird, liegt beim Denkmalcomité.

DENKMÄLER.

*** Das *Kaiser-Wilhelm-Denkmal* für Hamburg, mit dessen Ausführung Professor *Johannes Schilling* in Dresden betraut worden ist, soll nach dem Beschlusse des Ausschusses, der sich mit der Vorberatung über die Platzfrage beschäftigt hat, auf dem Rathausmarkt aufgestellt werden. Die für eine würdige Gestaltung dieses Platzes erforderlichen Kosten sind auf 750 000 M. veranschlagt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. Die künstlerische Damenwelt hat in der letzten Zeit besondere Rührigkeit entfaltet. Eine neu gegründete Vereinigung *„The Society of Lady Artists“*, eröffnete in den geräumigen Galerien von Suffolk-street eine Sonderausstellung ihrer Arbeiten. Nicht weniger als 456 Werke, davon 160 Ölgemälde, sind vorhanden. Wenn der Durchschnitt der künstlerischen Leistungen auch gerade nicht als ein sehr hoher bezeichnet werden kann, so sind doch z. B. die Gemälde von der Hand der *Madame Canziani,* von *Miss Bright, Grant, Wood, Fairman* und *Atwood,* von derartiger Beschaffenheit, dass sie sich in jeder Ausstellung sehen lassen können. Die Mehrzahl der eingelieferten Werke sind Aquarellbilder, und unter diesen sogar mehrere von vorzüglicher Qualität. Miss *Lucy Kemp-Welch,* die in der Manier von Rosa Bonheur malt, und der bereits in der akademischen Ausstellung ein grosser Wurf gelungen war, hat durch ihre Arbeit „Evening Glow“ die auf sie gesetzten Hoffnungen gerechtfertigt. Hinlänglich in England bekannte und eines begründeten Rufes sich erfreuende Aquarellisten sind: *Miss Thornycroft, Barton, O'Hara, Butler, Martineau, Grose* und *Mrs. Marable.* In denselben Räumen befindet sich eine Ausstellung kunstgewerblicher Arbeiten, die nur von Damen hergestellt wurden. v. SCHLEINITZ.

London. Mac Whirter hat in der „Fine Art Society“ in New Bond Street eine Sonderausstellung von 80 Aquarellen dem Publikum vorgeführt. Nicht nur landschaftliche Scenerien seines schottischen Vaterlandes, sondern auch viele andere Gegenden dienten diesmal dem Meister als Vorwurf. So sehen wir eine ganze Anzahl italienischer und griechischer Landschaften, wie unter anderen Corinth und die italienischen Seen. Auch hier in diesen Aquarallgemälden finden wir all die guten Eigenschaften Mac Whirters vertreten: die Gabe, das wesentliche in der Landschaft zu erfassen, sichere Zeichnung und freie Behandlung. Gerade letztere Eigenschaft stellt ihn so ungewöhnlich hoch, und oft in günstigen Gegensatz zu vielen englischen Mitbewerbern. v. SCHLEINITZ.

Paris. Ende Januar hat der *Cercle Volney* seine Pforten geöffnet, am 6. Februar ist ihm die Künstlerische Vereinigung der Rue Boissy d'Anglas nachgefolgt, die sich den etwas marktschreierischen Namen *l'Epatant* beigelegt hat. Die officielle Kunst hält in diesen beiden Ausstellungen ihre Winterheerschau ab. Ihre Physiognomie ist wesentlich verschieden von der der anderen Ausstellungen. Das Publikum ist weit zahlreicher und vielleicht auch eleganter; man kommt weniger wegen der Kunst als um Bekannte zu treffen. Fast nie hört man vor den Bildern einen Ausruf des Abscheues, ganz selten aber auch ein Wort der Bewunderung, das sich über das banalste „Sehr hübsch“ erhebt. Viel tüchtige Mache ist zu sehen, wenig tiefe Eindrücke wird man hinwegnehmen. Halten wir uns an das Wichtigste. Im Cercle Volney hat *Jean Véber* ein Porträt des jüngeren Coquelin ausgestellt. Der berühmte Komiker der Comédie française ist dargestellt, wie er am Arbeitstische sitzend eine Rolle einstudirt; die linke Hand hält das Buch, die rechte ist lebhaft gestikulirend ausgestreckt. Das Bild ist gleich trefflich in der Charakteristik wie in der etwas bunten aber durch die Zimmerbeleuchtung leicht gedämpften Färbung. *L.-E. Fournier* hat den unendlich ausdrucksvollen, nicht eben schönen Kopf des Schriftstellers Anatole France ausgezeichnet wiedergegeben, *Ascoli* eine famose Statuette des Sängers Berr als Gringoire geschickt. Alle drei Werke sind in sehr bescheidenen Grössenverhältnissen gehalten, aber sie verlieren

nichts von ihrem Eindruck zwischen den gleichgiltigen Herren X und Y, die in Lebensgrösse daneben prangen. *Robert Fleury's* sehr zarte „Leserin" sei noch neben ihnen genannt. Von den grösseren Porträten scheint mir das von *Roybet* das interessanteste; Gesicht und Gewand seines alten Herrn sind mit einer Kraft hingeworfen, die fast an Frans Hals erinnert. *Benjamin Constant* hat den Minister Hanotaux gemalt. An der Gesamtstimmung und besonders an den Händen ist vielleicht manches auszusetzen, aber der geistreiche Kopf gehört zu den allerbesten Leistungen des Künstlers. Auch sein Damenbildnis wirkt sehr suggestiv; viel Geist war bei dem Modell wohl nicht wiederzugeben. *Rixens* zeigt bei seiner Frau R. einen nicht gewöhnlichen Geschmack: das schwarze ausgeschnittene Kleid bildet mit dem roten Gürtel und dem mattgrünen Vorhang einen sehr interessanten Farbenakkord. Die eigentlichen „Grössen" sind recht schlecht vertreten. *Lefèbvres* alte Dame ist ganz besonders trocken, *Bonnat's* Rose Caron als Salambo ist seelenlos, *Detaille's* „Auf Vorposten 1796" erweckt nicht einmal anekdotisches Interesse, von *Gérôme's* unglaublicher „Leda" ganz zu schweigen. *Jaques Blanche* scheint es als höchstes Ziel vorzuschweben, dass man demnächst seine Bilder als Romney's oder Hoppners ausgeben kann. Unter den Landschaften findet sich viel Gutes, dafür bürgen schon die Namen *Billotte, Guignard, Demont, Gosselin,* neues ist von ihnen allerdings nicht zu berichten. *Cazin* befindet sich seit einiger Zeit auf einer gefährlichen Bahn. Dass seine Bilder etwas Fabrikmässiges hätten, wäre zuviel gesagt, aber die ewige Wiederholung derselben Stimmung in derselben Farbenskala wirkt nach und nach ermüdend. *G.*

X *Krefeld.* Die Eröffnungsausstellung des Kaiser-Wilhelm-Museums wurde am 16. Januar geschlossen. Von den ausgestellten Gemälden etc. wurden für die Städtische Galerie folgende angekauft: *W. Leistikow,* Dämmerung in Ostfriesland, *A. Mohrbutter,* Somebodys Darlings, *G. Oeder,* Gebirgslandschaft und ein Aquarell von *Chr. Kröner* „Im Dampf", dazu Holzfarbendrucke von *Otto Eckmann* und Lithographien von *Hans Thoma.* Durch Schenkung gelangten sechs Gemälde in den Besitz der Galerie: *G. Achen* (Kopenhagen), Gewitter, *J. Bergmann,* Landschaft, *Helene Cramer,* Magnolien, *H. Hendrich,* Seesturm, *A. Mohrbutter,* „Eine junge Dame", und „Friesenkind" und *O. Piltz,* „Vor dem Tanz". Von den Bildwerken der Ausstellung wurden *Sigurd Neandros* (Stavanger) Terrakottagruppe „Mutter und Kind" und *F. Stuck's* Athlet erworben. Aus der keramischen Abteilung verblieben dem Museum: *Porzellane* der Berliner Manufaktur, der Kgl. Porzellanfabrik und der Fabrik von Bing & Gröndahl in Kopenhagen, ferner *Töpferarbeiten* von *Schmuz-Baudiss, De Morgan* (London), *J. F. Willumsen* (Kopenhagen) und der Franzosen *Bigot, Dalpayrat* und *Dammouse.* Dazu kamen endlich *Gläser* von *Emile Gallé* und *Mosaikverglasungen* von *Karl Engelbrecht.* Der Gesamtwert dieser Erwerbungen betrug ca. 30000 M. Ausser diesen Ankäufen wurden in der Ausstellung Gemälde u. a. Kunstwerke zum Betrage von 24500 M. verkauft, sodass das finanzielle Gesamtergebnis der ersten Ausstellung des neuen Museums sich auf ca. 54500 M. belief.

St. *Mailand.* Die *Brera* hat soeben zwei neue wichtige Erwerbungen gemacht. Aus einer Privatsammlung wurde das von Vasari schon erwähnte Porträt des Andrea Doria von *Bronzino* erworben und in Marseille ist ein bezeichnetes Gemälde des *Tommaso Alessi* zu Tage gekommen, das ebenfalls für die Brera angekauft worden ist. Dies Gemälde hat den Ausgangspunkt zu bilden für eine vergleichende Stilkritik, welche dem Boccaccino eine Reihe von Bildern absprechen und sie dem Tommaso Alessi zuerteilen wird.

Budapest. Am 9. Februar ist im Kupferstichkabinett der Nationalgalerie eine Ausstellung von 120 Reproduktionen nach Werken Arnold Böcklin's eröffnet worden. Der ungarische Katalog bringt als Einleitung die im vorigen Jahre in München erschienene treffliche Skizze von Max Lehrs: „Arnold Böcklin, ein Leitfaden zum Verständnis seiner Kunst". Der Katalog steht jedem Besucher gratis zur Verfügung.

A. R. Bei *Amsler und Ruthardt (Gebr. Meder)* in Berlin hat eine Gesellschaft *holländischer Aquarellmaler* eine etwa 50 Nummern umfassende Ausstellung veranstaltet, die ausnahmsweise einmal nicht durch moderne Ausschreitungen von sich reden macht, obwohl ihre Mitglieder keineswegs abseits von der modernen Bewegung stehen; dafür bürgt schon der Name *H. W. Mesdag.* Sie halten sich nur in den Grenzen des guten Geschmacks, und der wird vielleicht auch in Holland wieder die Oberhand gewinnen, wenn man sich an den übrigens im Ausland höher als in der Heimat geschätzten Strassenbildern eines Breitner satt gesehen haben wird. Mesdag steht an der Spitze der Aussteller mit einem Strandbild und einer Marine, auf denen er mit den immerhin sparsamen Mitteln der Deckfarben das weisse Glitzern und Schäumen der Meeresfläche an trüben, nebligen Tagen wiederzugeben sucht. Es ist kein erfreulicher Anblick; aber das ungemein schwierige koloristische Problem ist doch so gelöst worden, dass man bekennen muss: hier wird kaum mehr erreicht werden können, wenn die Malerei in ihren Grenzen bleiben und nicht zu Theaterkunststücken (durchsichtiger, von hinten beleuchteter Leinwand, Transparentfarben u. s. w.) ihre Zuflucht nehmen will. Zu Mesdag gehören auch mehrere Damen, die mit gutem Erfolg ebenfalls malen, aber nicht dilettantisch, sondern mit tiefem Ernst *Frau Mesdag von Calcar* tritt uns in dieser Ausstellung zum ersten Male mit einer frischen Landschaft entgegen. *C. Bisshop,* der treffliche Genremaler, der in seinen Interieurs mit Figuren der klassischen Überlieferung folgt, hat sich mit einem solchen Innenraume eingestellt: eine junge Frau in einem düsteren Raume, die in inbrünstiger Sehnsucht dem Sonnenlicht entgegenstrebt, das durch die schmalen Fenster auf sie fällt, genug, um sie mit einem poetischen Zauber zu umhüllen. Mehr ethnographisch interessant ist das Bildnis einer steif, fast mumienhaft in einem Lehnstuhl sitzenden Braut in ihrem nationalen Schmuck. Ein Studienkopf nach einem holländischen Mädchen von *Therese Schwartze* giebt denen, die diese Künstlerin nicht näher kennen, nur einen schwachen Begriff von ihrer Bedeutung. Besser haben die Landschaftsmaler *W. Oppenorth* und *P. J. Gabriel* und die Genremaler *G. Henkes* und *Blommers* dafür gesorgt, dass sie in Berlin näher bekannt werden, als es durch die grossen Kunstausstellungen im Landesausstellungsgebäude geschehen kann. Der interessanteste ist unzweifelhaft Henkes mit seinen Strassenfiguren aus Amsterdam und seinen humorvollen Schilderungen alter Jungfern beim Kaffeeklatsch. — Die Kunsthandlung von *Keller & Reiner* verfolgt mit gesteigertem Eifer ihren Grundsatz, vom neuem immer das Neueste zu bringen. Teppiche von *Lemmen* in Brüssel, keramische Arbeiten von *Dammouse* in Paris und von *Gallé* in Nancy, Metallarbeiten von *Charpentier* in Paris gesellten sich in den letzten Wochen zu Gemälden von *Millet, Corot, Dupré, Troyon* und *Daubigny,* zu charakteristischen Werken von *Manet* und *Ribot,* von Impressionisten wie *Degas, Monet* und *Pissaro,* und als der Modernste unter den Modernen trat zuletzt noch *J. F. Raffaeli* mit

seinen seltsam gestrichelten Malereien hinzu, die häufiger komisch als ernsthaft wirken. Jetzt sind zu erfreulicher Abwechselung auch einmal deutsche Künstler zu Worte gekommen, und zwar eine Münchener Malerkolonie, die sich nach dem Beispiel der Worpsweder in einem wohlbekannten Dorfe bei München angesiedelt und danach den Namen *„Die Dachauer“* angenommen hat. Dort haben bereits vor vielen Jahren Schleich und Lier, später gelegentlich auch Wenglein ihre Studien gemacht; in die Mode gekommen ist Dachau aber eigentlich erst durch *Ludwig Dill*, der seit etwa drei Jahren in der Umgebung von Dachau Motive findet, die seiner neuen, auf möglichst neutrale Töne gestimmten, koloristischen Richtung entsprechen. Er ist denn auch das Haupt dieser Verbindung von „Dachauern“, die ausser ihm freilich nur noch vier Mitglieder zählt, darunter aber eins von weitberühmten Namen: *Fritz von Uhde.* Von den drei Bildern, die er ausgestellt hat, zeigt nur das „In der Sommerfrische“ betitelte — drei junge Mädchen verschiedenen Alters auf einer Gartenbank in vollem Sonnenlicht — ein Gepräge, das auf Dachauer Studien deutet. Es ist aber nicht das erfreulichste. Mit dem widerspenstigen Gebaren des Lichtes in der freien Natur liegt Uhde immer noch in heftigem Kampf. Viel anziehender ist „der Abschied des jungen Tobias“, der sich diesmal, im Gegensatz zu dem älteren Gartenbild, auf dem Treppenflur vollzieht, während der geleitende Engel bereits ungeduldig mahnend die Hausthür öffnet. Die Landschaften oder eigentlich die Naturausschnitte, die Ludwig Dill ausgestellt hat, lassen darauf schliessen, dass er der dekorativen Manier müde geworden ist und dass er wieder tiefer in die Naturseele zu dringen sucht. *Adolf Hölzel, Arthur Langhammer* und *Hugo König* sind die übrigen Mitglieder der Vereinigung. Letzterer ist der frischeste und unbefangenste. Er hat kein Prinzip, sondern er geht mit rüstigen Händen direkt der Natur zu Leibe. Er wartet nicht auf trüben Himmel und Regenstimmung, auch nicht auf sengendes und verzehrendes Sonnenlicht, sondern er feiert die Feste der Natur, wie sie fallen. Und dieser burschikosen Frische, die sich ebenso fröhlich in einem Kinderbildnis wie in zwei Landschaften und einem Gartenausschnitt mit Hühnervolk offenbart, verdankt er es, dass er, in Berlin wenigstens, ein viel grösseres Interesse hervorruft, als seine vier Vereinskollegen.

†. *Brüssel.* Der *Salon de la Libre Esthétique* hat in der letzten Woche seine *internationale Ausstellung* eröffnet, an der diesmal zum ersten Male hervorragende deutsche Künstler, wie Liebermann, Leistikow, Eckmann, K. Herrmann etc. teilnehmen.

†. *Brüssel.* Das Brüsseler Museum hat zwei Gemälde erworben, die sich bis jetzt in der Kirche zu Anderlecht, einer Vorstadtgemeinde von Brüssel, befanden. Es ist eine Kreuzabnahme von Henry de Clercq, sowie ein „le Rosaire“ genanntes Bild des Gaspard de Crayer.

†. *Dresden.* Für die Kgl. Gemäldegalerie ist das Porträt eines Bischofs von *Henry Raeburn* (1756—1823) angekauft worden. Der berühmte englische Porträtist war in der Sammlung noch nicht vertreten.

†. *Wien.* Professor *Hugo Vogel's* Kirchenlied ist für die Liechtenstein-Galerie erworben worden.

†. *Petersburg.* Die *Kaiserliche Eremitage* hat die Kunstsammlung des verstorbenen Ministers des Auswärtigen, Fürsten Lobanow-Rostowski erworben. Sie besteht aus einer grossen Galerie von Porträts, die teils die Vorfahren des verstorbenen Fürsten, teils hervorragende historische Persönlichkeiten darstellen, ferner aus mehreren Skulpturen und zahlreichen Miniaturen ausländischer Künstler. Unter den Erwerbungen befindet sich ein Porträt des Kaisers Paul I. von Lewitzki — eins der besten Bilder dieses Monarchen; nicht minder wertvoll in künstlerischer Beziehung ist das Porträt der Grossmuter des verewigten Ministers (gleichfalls von Lewitzki). Von den Skulpturen repräsentirt einen grossen Wert eine Marmorbüste Peters des Grossen aus dem vorigen Jahrhundert und eine Bronzebüste Marie Antoinettens von Goudon. So weit die Gemälde dieser Kollektion russischen Ursprungs sind, sollen sie dem Museum Kaiser Alexander III. überwiesen werden. In den Besitz des numismatischen Kabinetts der Eremitage ist aus dem Nachlass des Fürsten eine Sammlung von ungefähr 600 byzantinischen Münzen übergegangen.

†. *Brüssel.* Prof. A. J. Wauters hat in Gemeinschaft mit den Künstlern Jean Robie und Léon Cardon eine *Neuordnung der Brüsseler Galerie* vorgenommen, die in allen Teilen als sehr vortrefflich gelungen bezeichnet wird.

*** Auf der *Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin* hat der Kaiser folgende vier Gemälde angekauft: „Im Oktober“ von *Luise Begas-Parmentier*, „Brombeeren“ von *Katharina Klein*, „Florentiner Anemonen“ von *Hildegard Lehnert* und „Feldblumen“ von *Anna Peters.*

*** Die *Berliner Böcklin-Ausstellung*, die in den Räumen der Kunstakademie stattgefunden hat, hat einen Überschuss von etwa 20 000 M. ergeben.

VERMISCHTES.

†. *Dresden. Sascha Schneider* ist vom akademischen Rate mit einer Aufgabe betraut worden, die durch ihren monumentalen Charakter ihm Gelegenheit zur vollen Entfaltung seines Könnens geben wird. Er soll den Triumphbogen der Johanniskirche in Cölln bei Meissen mit einem Freskogemälde schmücken, das im Anschluss an eine Stelle der Apokalypse die Anbetung Christi im Himmel und auf Erden darstellen soll.

VOM KUNSTMARKT.

München. Von grösstem Interesse ist die Nachricht, dass Georg Hirth in München, der Herausgeber der „Jugend“, des „Formenschatz“, des „Stil“ und anderer Werke seine Kunstsammlung unter den Hammer bringen wird. Sie hat im Laufe der Jahre den Umfang eines Museums angenommen, welchem die in einem Privathause zur Verfügung stehenden Räume nicht genügen. Die Hirth'sche Sammlung hat, wie den zahlreichen Besuchern wohl bekannt, einen besonderen Wert durch die künstlerische Kritik, mit der sie, abgesehen von der antiquarischen Kennerschaft, zusammengebracht wurde. Sie umfasst Kunstgegenstände fast aller Art der letzten vier Jahrhunderte, namentlich aber des achtzehnten, französische und englische Farbenkupferstiche etc. Der reich illustrirte Katalog wird u. a. eine Abteilung unter dem Titel „Deutsch-Tanagra“ enthalten, in welcher Hunderte der schönsten und seltensten Porzellangruppen aus Nymphenburg, Frankenthal, Höchst (Melchior), Ludwigsburg, Niederwiller, Wien, Meissen etc. aufgeführt sind, eine Vereinigung deutscher Modellirkunst, wie sie sonst in keinem Museum zu finden sein dürfte. Die Versteigerung wird, unter Leitung des Herrn Hugo Helbing (München), im kommenden Mai stattfinden.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 16. 24. Februar.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MILLAIS-AUSSTELLUNG IN DER ROYAL ACADEMY IN LONDON.

VON *O. v. SCHLEINITZ.*

Die Königliche Akademie hat in ihrer diesjährigen 29. Winterausstellung statt der üblichen Vorführung älterer Meister ihre Räume für Millais allein geöffnet, ebenso wie es im vorigen Jahre zu Gunsten Leighton's und der modernen Kunst geschah. Die Gelegenheit, das Gesamtschaffen eines grossen Meisters in ununterbrochener Reihe vor sich zu sehen und in einem Zuge überblicken zu können, muss stets willkommen erscheinen. Die gedachte Ausstellung besitzt ferner noch erhöhte Bedeutung, da sie einerseits mehr wie eine wichtige Ergänzung zur vorjährigen Leighton-Ausstellung bildet, und weil anderseits beide Künstler nicht nur intime persönliche Freunde, sondern auch unmittelbare Nachfolger und Vorgänger im Amt des Präsidenten der Akademie waren. Ausserdem folgte Millais seinem Freunde innerhalb sechs Monaten in den Tod, so dass jetzt mit dem Ableben der beiden Künstler ein ereignisreicher Abschnitt in der englischen Kunstentwicklung zu verzeichnen ist. Die Übersicht der ganzen Periode, und die besondere Kunstentfaltung Millais wird ferner wesentlich erleichtert und klargelegt durch eine Sonderausstellung in der „New-Gallery", welche uns die Werke Rossetti's zeigt. Millais gehörte im Anfange seiner Laufbahn zu den Präraphaeliten, und die erste Epoche seines Künstlertums vollzieht sich unter ihrem und John Ruskin's Einfluss. Die Direktion der „New-Gallery", welche neben der Ausstellung älterer Meister das erwähnte Supplement hinzufügte, hat sich daher ein besonderes Verdienst für alle diejenigen Kunstforscher erworben, die sich näher mit dem Studium Millais und seiner Zeit beschäftigen.

Der Katalog der Ausstellung führt 242 Arbeiten Millais' an, so dass alle Abschnitte in der Kunstentwicklung des Meisters fast vollständig vertreten sind. Den Bemühungen der Direktion gelang es, bis auf etwa fünf Gemälde, alles zu vereinigen, was an wertvollen und wichtigen Arbeiten von Millais' Hand vorhanden ist. Die Gesamtentwicklung des Meisters liegt chronologisch geordnet vor uns. Der Katalog ist ferner sehr schätzenswert als Hilfsmaterial für Kritik und Studium, weil sein dreifaches Register genau die Daten der Arbeiten enthält, alsdann ein Verzeichnis nach den Sujets, und drittens eine Liste der augenblicklichen Gemäldebesitzer. Selbst wenn diese auch wechseln, so sind die Werke doch, bis heute wenigstens, festgelegt.

Wir sehen in der Ausstellung die ersten Schülerzeichnungen des Knaben, für die er schon Ehrenpreise erhielt, sowie seine letzten akademischen Ausstellungsbilder aus dem Jahre 1896. Über die einzelnen Werke zu berichten, die den Fachgenossen und Liebhabern bekannt sein dürften, erscheint an dieser Stelle unthunlich. Dagegen sollen einige Arbeiten bezeichnet werden, welche Perioden beginnen und abschliessen oder Kulminationspunkte in letzteren bilden. „The Carpenter's Shop", der kleine Christus im Hause seiner Eltern, ist dasjenige Werk des Meisters, das mit am besten seinen präraphaelitischen Standpunkt repräsentirt. Durch „Die Hugenotten" und „Ophelia" gelangt er zur Anerkennung. Es giebt kaum einen modernen englischen Künstler, dessen Werke so ungemein oft reproduzirt sind, wie die von Millais. Ganz besonders bezieht sich dies auf die letztgenannten Bilder. Den Schluss der ersten Periode bezeichnet das bekannte, und nament-

lich von der Berliner Photographischen Gesellschaft so vorzüglich vervielfältigte Gemälde „The Vale of Rest“. Aus der Übergangszeit, die etwa bis 1869 andauert, ist erwähnenswert: „Der schwarze Braunschweiger“, „The Eve of St. Agnes“, „Die Jungfrau von Orléans“, „The Minuet“, „Jephtha“, „Rosalind and Celia“ und das Diploma-Werk des Meisters „A Souvenir of Velasquez“.

Die unbedingt selbständige und unabhängige Malweise Millais wird sehr gut eingeleitet durch das vortreffliche Mädchenporträt „Nina Lehmann“, dann durch die Landschaft „Chill October“, „Yes or No“ und das Porträt von Walter Rothschild sowie von Sir James Paget. Den Zenith in der technischen Behandlung erreicht der Künstler in dem Bilde „Herz ist Trumpf“. Leider hat dies Gemälde in der Farbe gelitten und einen harten, fast abstossenden Ton bekommen. Auf seiner künstlerischen Höhe zeigt sich der Meister in dem Porträt von Mrs. Bischoffsheim, „The North-West-Passage“, „Der verödete Garten“, „A Yeoman of the Guard“ und einer ganzen Reihe hübscher Familienporträts. Dann folgen in grosser Zahl die Bildnisse der berühmtesten oder gefeiertesten Zeitgenossen. Unter diesen soll nur hervorgehoben werden: der Graf von Shaftesburg, Gladstone, John Bright, Kardinal Newman, Lord Alfred Tennyson, Sir Henry Thompson, Mrs. James Stern, die Herzogin von Westminster, die Prinzessin Marie von Edinburg, Lord Salisbury, Diana Vernon, Pomona (ein Kinderporträt), und endlich Miss Eveleen Tennant.

Von dem Jahre 1886 ab wird eine Abschwächung in der Kraft des Meisters bemerkbar, dennoch entstehen manche recht gelungene Arbeiten, so namentlich: „The Ornithologist“, „Weihnachtsabend“, „Aufgang des Mondes“ und das Porträt Anton von Rothschild's. Die drei letzten hier ausgestellten Bilder des Meisters sind: „Die Jugend der h. Therese“ (1893), „Sprich! Sprich!“ (1895) und „A Forerunner“, (Johannes 1896). Wie auch die Gradmessungen über Millais Bedeutung ausfallen mögen, so viel steht fest, dass er unter den ersten Künstlern Englands genannt werden muss, und dass er beim grossen englischen Publikum vielleicht sogar als der beliebteste Meister gilt.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG KUHTZ.

Am 15. Februar wurde bei Lepke die „Galerie Kuhtz“ versteigert. Die 63 Bilder — dabei einige Zeichnungen und Aquarelle — aus dem Nachlasse des alten Berliner Kunstfreundes, erzielten beträchtliche Preise (im ganzen 131000 M.). Namentlich *Karl Blechen* war mit interessanten studienartigen Bildern gut vertreten, auch *Eduard Meyerheim* und *Calame* mit einer besonders hübschen Landschaft (Nr. 15 — 3650 M.), minder gut *C. G. A. Graeb* und *Hoguet*. Ein Genrebild von *Vautier* (Nr. 23, die „Nähstunde“) wurde mit 15405 M. auffällig hoch bezahlt. Der Name *Menzel* stand sechsmal im Katalog und verursachte einige Bewegung. Ein kleines trübes, übel erhaltenes Ölbild — die Barbarini vor Friedrich d. Gr. tanzend — brachte 15100 M. (Nr. 17); eine kräftig behandelte Gouache — „Maskenfest“ — 7700 M. (Nr. 20). Für eine recht unerhebliche Aquarelle des Meisters — „Rousseau“ — wurde 3310 M. bezahlt (Nr. 46), für einen grossen, ganz misslungenen Kopf, eine Zeichnung in bunten Stiften, 3405 M. (Nr. 40), für die tüchtige Kreidezeichnung eines Mannes, der ein Bild prüft, 2110 M. (Nr. 33), endlich für die in mehreren Farben ausgeführte Kreidezeichnung eines Mannes in ganzer Figur 1560 M. (Nr. 35).

Das Ereignis der Auktion im mehr-als-berlinischen Sinne war das Auftauchen der beiden Genrebilder von *Jean François de Troy*, die auf der Berliner Leihausstellung von 1883 (Nr. 46, 47) berechtigtes Aufsehen gemacht und sich neben dem schönen Konversationsbilde des Meisters, das im Schloss von Potsdam bewahrt wird, wohl gehalten hatten. Der Meister ist selten so liebenswürdig wie in diesen Genrebildern mässigen Umfangs, seine Malerei ist sonst oft leer und akademisch. Der Louvre besitzt nichts Erfreuliches von ihm, wohl aber die Chantilly-Sammlung in einem bewegten Austernfrühstück.

Auf den vorzüglich erhaltenen Pendants der Sammlung Kuhtz ist namentlich die farbige Behandlung des Frauenkostüms und der Zimmereinrichtung von grossem Reiz. Die Durchführung ist von einer gewissen trockenen Solidität, die allen Teilen der Fläche die gleiche Sorgfalt zuwendet, nirgends vorübergeht und nirgends verweilt. Beide Bilder sind signirt mit dem Namen des Meisters, die Liebeserklärung mit winzigen Zeichen auf dem Armband der freundlich zuhörenden Dame; das Malheur mit dem Strumpfband zudem mit der Zahl 1724. Die erste ruhigere Komposition wurde namentlich wegen der hübschen Lokalfarben höher geschätzt als die zweite, die ein etwas waghalsiges Motiv — freilich mit Decenz — behandelt (Nr. 37 — 14100 M., Nr. 38 — 13250 M.; die beiden Bilder wurden für einen Berliner Privatliebhaber erworben). Der Auktionskatalog brachte leidlich gelungene farbige Abbildungen dieser Gemälde.

FRIEDLÄNDER.

BÜCHERSCHAU.

Ober-Italien und die Riviera von Dr. *Th. Gsell-Fels.* Sechste Auflage. Leipzig, Bibliographisches Institut.

Die Reiseführer des Verfassers durch Italien erfreuen sich schon seit vielen Jahren bei den werdenden wie bei den gereiften Kunsthistorikern eines guten Rufes. Gehört doch Gsell-Fels, obwohl er seinen Doktortitel medizinischen Studien verdankt, ebenfalls zu den Kunsthistorikern von Beruf. Er hat noch unter Kugler und Hotho Kunstgeschichte

studirt und bereits im Jahre 1870 kunstgeschichtliche Vorlesungen an der Universität Basel gehalten, ohne seiner ärztlichen Kunst untreu zu werden. Seitdem ist er in beständigem Zusammenhang mit der kunstwissenschaftlichen Forschung geblieben. Wir können es ganz besonders an den verschiedenen Auflagen seines Führers durch Ober-Italien kontrolliren, in denen sich vielleicht am deutlichsten offenbart, wie aufmerksam er den beiden Richtungen der modernen Kunstforschung, der Maulwurfsarbeit und dem Ameisenfleiss, wenn diese Vergleiche gestattet sind, gefolgt ist. Die starken Wandlungen, die das Studium und die Kenntnis der italienischen Bilder von Crowe und Cavalcaselle bis zu Morelli, Frizzoni und Berenson durchgemacht haben, haben ihren Widerschein in jeder Auflage gefunden, ohne dass Gsell-Fels Partei genommen hat. Auch in dieser sechsten Auflage, in der durch Kürzung der auf die Riviera bezüglichen Teile die kunstgeschichtlichen und kunstkritischen Ausführungen an Raum gewonnen haben und auch zum ersten Male das Kunstgewerbe eingehender als bisher berücksichtigt worden ist, hat der Verfasser einen völlig objektiven Standpunkt eingenommen. Er giebt fast immer neben den alten Bestimmungen die modernen, selbst fragwürdigen Umtaufen mit den Namen ihrer Urheber an, und dadurch wird dem reisenden Kunstforscher ein sehr grosser Dienst geleistet, da er nicht mehr gezwungen ist, den dreibändigen Morelli und andere Hilfsmittel mit sich zu schleppen. Auch die neuen Ermittlungen über die dekorative Plastik in Ober-Italien, die wir einigen italienischen Lokalforschern und den Deutschen A. G. Meyer und M. G. Zimmermann verdanken, sind, so weit sie etwas Sicheres zu Tage gebracht haben, berücksichtigt worden. Wir haben eine ganze Reihe von Stichproben gemacht, zu denen uns ein langjähriger Gebrauch der verschiedenen Auflagen geführt hat, haben aber nichts gefunden, was ernstlich zu bemängeln wäre. Dass der Verfasser z. B. den mit Pastellfarben gezeichneten Christuskopf in der Brera in Mailand ohne Fragezeichen als eine unbestrittene Arbeit Leonardo's gelten lässt, wird man nach dem gegenwärtigen Stande der Leonardoforschung kaum missbilligen können. Die Erwerbung von Zeichnungen nach Köpfen des Abendmahls für das Museum in Strassburg, unter denen sich auch der unter den Weimarer Kopien fehlende Christuskopf befindet, hat neuerdings für die Echtheit der viel umstrittenen Mailänder Zeichnung eine neue Stütze beigebracht. Auch bei den berühmten Freskobildern der beiden bewaffneten Herolde am Onigo-Denkmal in San Niccolo in Treviso hat Gsell-Fels an der alten Bestimmung auf Giovanni Bellini festgehalten und nur in Parenthese die abweichende Meinung Morelli's notirt, der hier für einen seiner Lieblingsmeister, Jacopo de' Barbari, eintritt. Die Forschungen über diesen Proteus sind noch lange nicht abgeschlossen; aber trotz seiner Wandlungsfähigkeit glauben wir nicht, dass dieser im Grunde doch immer etwas kleinliche und tiftelnde Künstler jemals in seinem Leben einen Moment gehabt hat, wo ihm solche Vollblutgestalten von grossem, monumentalem Wurfe gelingen konnten. Dass das Material an Karten und Stadtplänen und dass die praktischen und wirtschaftlichen Angaben, wo es nötig war, gründlich verbessert worden sind, versteht sich bei dem Zeitraum von sechs Jahren, der zwischen der fünften und sechsten Auflage des Führers verstrichen ist, von selbst. ADOLF ROSENBERG.

St. *Rom.* Zur Publikation der Fresken Pinturicchio's im Appartamento Borgia, die schon im Repertorium für Kunstwissenschaft (XX. Band, 4. Heft) ausführlich besprochen wurde, ist teilweise berichtigend zu bemerken, dass der Text von Francesco Ehrle und Enrico Stevenson gemeinsam verfasst ist, während die Tafeln nach photographischen Originalaufnahmen in Phototypien von Danesi hergestellt worden sind. Übrigens ist die erste Auflage des Prachtwerkes, das nur in 100 Exemplaren ausgegeben wurde, bereits vergriffen und nur der Text allein noch ohne die Tafeln im Buchhandel zu haben. Eine zweite Auflage mit französischem Text ist in Vorbereitung.

NEKROLOGE.

† *Wien.* — Im Alter von 41 Jahren ist der Porträt- und Genremaler *Hermann Beyfus* gestorben. Er war ein Schüler der Akademien in Wien und München. Mit Vorliebe stellte er Scenen aus dem Klosterleben dar, hauptsächlich aber wandte er sich dem Porträtfach zu. Er malte zahlreiche Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft. Im Rathause von Wien befindet sich sein treffliches Porträt des Dichters Bauernfeld.

Bern. Am 4. Februar d. J. starb in Bern der weit über die Grenzen seines Landes bestens bekannte Heraldiker *Christian Bühler.* 1828 in Bern geboren als der Sohn eines Kutschers, wurde er, wie Stauffer, zuerst Anstreicher. Nur ein halbes Jahr verbrachte er auswärts, in München, dann zwangen ihn seine zarte Konstitution und auch seine Kurzsichtigkeit zur Heimkehr und Aufgabe seines Berufes. So wurde er Wappenmaler, und Bern mit seinen vielen alten Patrizierfamilien, die auf ihre Wappen grosse Stücke hielten, bot ihm reichliche Beschäftigung. Durch peinliche Genauigkeit und eisernen Fleiss hat Bühler seine Kunst zu einer hohen Blüte gebracht, was seine überaus zahlreichen und vorzüglichen Arbeiten beweisen, die ihm ehrende Anerkennung von Seite der Fachgenossen des In- und Auslandes brachten. So war Bühler Ehrenmitglied verschiedener heraldischer Gesellschaften, z. B. von Berlin und Pisa. Bühler war ein persönlicher Freund Scheffels, dessen Gast er auf seiner Besitzung bei Radolfzell einige Zeit war.

† *München.* — Am 19. Februar starb der am 24. Januar 1839 in Raab (Ungarn) geborene Historienmaler und Professor an der Akademie *Alexander Liezen-Mayer.*

PERSONALNACHRICHTEN.

† *Berlin.* — *Anton von Werner* hat vom Kaiser von Österreich das Komthurkreuz des Franz Joseph-Ordens mit dem Stern erhalten.

, Dem Marinemaler *Hans Bohrdt* in Friedenau bei Berlin und dem Landschaftsmaler *Louis Douzette* in Barth an der Ostsee ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden.

, Der Maler *Maximilian Schäfer* in Berlin, Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste und an der Kgl. Kunstschule, hat den Professortitel erhalten.

WETTBEWERBE.

† *Göttingen.* — Zur Erlangung von Entwürfen zu einem *Monumentalbrunnen vor dem Rathause* ist unter den Künstlern deutscher Reichsangehörigkeit ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Die Entwürfe müssen bis zum 1. Juni d. J. beim Magistrat in Göttingen eingereicht werden. Die drei Preise betragen 600, 400 und 200 M. Kunstsachverständige Preisrichter sind die Herren Bildhauer Prof. Dr. Hartzer und Bildhauer Prof. Herter in Berlin, Architekt Prof. Stier in Hannover, Geh. Baurat Murray und Stadtbaurat Gerber in Göttingen, sowie der Bürgermeister der Stadt.

DENKMÄLER.

† *Frankfurt a. O.* Von dem *Comité für das Kaiser Wilhelm-Denkmal* ist die Ausführung eines *Reiterstandbildes* mit einem Kostenaufwand von 60 000 M. beschlossen worden. Die Aufstellung soll auf dem Wilhelmsplatze stattfinden. Zwischen den Berliner Bildhauern Unger und Stichling soll hierzu eine engere Konkurrenz ausgeschrieben werden.

† Auf Anregung des Dichters H. Allmers soll *Karl dem Grossen* bei Rechtenflieth, wo er auf seinem Zuge gegen das Land Hadeln die Weser überschritt, ein *Denkmal* errichtet werden. Es ist nach dem Entwurf des Prof. Hehl als Kuppelbau gedacht, der mit einem vom Maler Küsthardt in Hildesheim entworfenen Mosaikporträt des Kaisers Karl geschmückt werden soll.

† In *Elberfeld* wird am 1. April das von *Ludwig Brunow* modellirte bronzene Standbild des Fürsten Bismarck enthüllt werden.

† — In *Philadelphia* wird die Errichtung eines Jahndenkmals vorbereitet.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *München.* Die diesjährige *Kunstausstellung* wird wiederum von der Kunstgenossenschaft und Secession unter Zulassung von Gruppen mit besonderer Jury veranstaltet werden. Von der Erteilung von Medaillen ist abgesehen worden.

Schweizer Landesmuseum. Die Eröffnung des schweizer Landesmuseums ist definitiv auf den 25. Juni d. J. festgesetzt. Es soll damit ein grossartiges Trachtenfest verbunden werden, an dem sich sämtliche 22 Kantone beteiligen.

A. R. Der *Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen* in Berlin hat am 1. Februar seine 16. Ausstellung in der Kunstakademie eröffnet. Auch diese Veranstaltung ist dem Zuge der Zeit gefolgt und in manchem Betracht „modern" geworden. Das zeigt sich schon in dem Plakat, das sogar in seiner mit dicken Konturen umrissenen Halbfigur der modernsten Richtung huldigt, dann auch in dem Druck und der sonstigen Ausstattung des Katalogs, in der durchweg geschmackvollen Ausschmückung der Räume und endlich auch in dem Inhalt der Ausstellung, die lange nicht mehr so viele Dilettantenarbeiten zeigt wie früher und sogar einen internationalen Anstrich hat. Wir treffen *Henriette Ronner*, die Meisterin des Katzenbildes, und einige andere Belgierinnen, *Therese Schwartze* mit einer meisterlichen Bildnisstudie nach einem jungen Manne, *Sientje Mesdag van Houten* im Haag mit einer Abendlandschaft, *Tina Blau* in Wien mit einer ihrer erquickenden Praterpartien, und sogar zwei Französinnen: *Maria Luisa de la Riva-Muñoz* mit zwei farbensprühenden Frucht- und Blumenstücken und *Alix d'Anethan* mit einem Bilde, das mehrere junge Mädchen in antiker Gewandung in einem Garten vorführt — ganz in der gedämpften, feierlichen Tonstimmung und in dem archaisirenden Stile eines Puvis de Chavannes gemalt. Eine begabte englische Bildhauerin, *Emma Cadwallader Guild*, ist seit einiger Zeit in Berlin thätig. In einigen sehr lebendigen Porträtbüsten (Joachim, Thoma, Watts) zeigt sie sich als Anhängerin der modernen Richtung, die sonst noch auf der Ausstellung durch *Dora Hitz, Anna Gerresheim, E. Schultze-Naumburg* und *Olga von Boznanska* (München) vertreten wird. Über die bekannten Berliner Bildnis-, Landschafts-, Stillleben- und Blumenmalerinnen ist nur so viel zu sagen, dass sie sich meist auf achtungswerter Höhe zu erhalten wissen. Sie alle überragt aber weit die geniale Frau *Cornelia Paczka-Wagner*, die sechzehn Algraphien (nach Zeichnungen auf Aluminiumplatten) und Originalradirungen ausgestellt hat: Bildnisse, Phantasiefiguren, besonders aber Aktzeichnungen, die von einer für eine Dame staunenswerten Beherrschung des nackten menschlichen Körpers in Ruhe und Bewegung zeugen. Auch die Bildnisradirungen von *Charlotte Popert* in Rom sind geistreich und lebendig und sehr geschickt in der Nadelführung.

A. R. *Bei Eduard Schulte in Berlin* haben elf in- und ausländische Künstler auf einmal Sammelausstellungen ihrer neuesten Werke veranstaltet, die uns zunächst den tröstlichen Beweis liefern, dass ein Stillstand in der künstlerischen Massenproduktion unserer Zeit für die nächste Zukunft keineswegs zu befürchten ist. Zu alten bewährten Künstlern wachsen mit unheimlicher Schnelligkeit immer neue Talente heran, die jenen an Fruchtbarkeit nichts nachgeben. Es scheint sogar, dass ihnen die Jugend in der „Mühelosigkeit" des Schaffens, die freilich oft genug an Sorglosigkeit streift, noch weit über ist. Immerhin werden wenigstens zwei von den elf Ausstellern von dem Vorwurf der Sorglosigkeit nicht getroffen: *C. W. Allers* und *Oscar Rex* in Prag. Allers schon darum nicht, weil er stets im Hinblick auf die Vervielfältigung seiner Arbeiten durch den Lichtdruck zeichnet. Er spekulirt dabei immer auf die Massenwirkung, und unter einem Cyklus von dreissig und mehr Blättern thut er es nicht. Der neue heisst: Bilder aus dem deutschen Jägerleben, und die Motive dazu hat er zumeist aus den bayerischen Gebirgen, aus dem Allgäu und Umgebung geschöpft. Es sind durchweg typische Figuren, Förster, Jäger von Beruf und Dilettanten im Waidwerk, die sich zu jeder grossen Jagd drängen, keineswegs aber Karikaturen im Stile der „Fliegenden Blätter", sondern liebenswürdige, nette Menschen, die Allers mit seinem jovialen Humor, der niemand kränken will, nach der Natur porträtirt hat — diesmal nicht bloss mit Kreide und Bleistift, sondern auch halb und ganz mit Rötel. Viel Phrase und Manier ist immer noch dabei; aber etwas mehr in die Tiefe gegangen als sonst ist Allers doch, und sein Humor scheint auch an Frische und Ursprünglichkeit gewonnen zu haben. Seine Zeichnungen gewähren im ganzen einen erquicklichen Anblick, unausstehlich geziert und lackirt sind aber die neunzehn Ölbilder von Oscar Rex, die uns Hauptmomente aus dem Leben Napoleons I. in theatralischen Posen vorführen, die vermuten lassen, dass der Künstler seine historische Wissenschaft vornehmlich aus Sardou's „Madame Sans Gêne" und ähnlichen Machwerken geschöpft hat. Die Malerei ist offenbar für die Nachbildung durch Farbendruck, etwa in einem Bilderbuch, berechnet, entzieht sich also der kunstkritischen Beurteilung. Der Berliner Landschaftsmaler *Eduard Fischer* ist zwar mit zwanzig Bildern — meist Partien vom Chiemsee und Umgebung — erschienen, aber er singt schon seit Jahren dieselbe Melodie von den stillen Wasserflächen mit den sich darin spiegelnden Ufern und Häusern, mit dem halb oder ganz bewölkten Himmel, der dem Künstler eine ruhige, wohlabgemessene Lichtverteilung gestattet. Seine Massenproduktion fängt schon an, sich bedenklich der Kunstindustrie zu nähern. — Die Bilder und Aquarellskizzen aus dem preussischen Jagdschloss Hubertusstock, die *Juljan Falat* in Krakau, jetzt der bevorzugte Jagdmaler des Kaisers, mit flüchtiger Hand hingeworfen hat, gehen so, wie sie hier ausgestellt worden sind, nicht über ein rein illustratives Interesse hinaus. Eine neue, anscheinend noch frische Kraft tritt uns in *M. G. Wywiorski* (Berlin) entgegen, einem Specialisten der Winterlandschaft bei starrem, gefrorenem Schnee, der ein fein und scharf organisirtes Auge für Lichtreflexe auf der weissen

Decke hat. *Heinrich Basedow* (Landschaftsskizzen aus Bornholm) und *Ernst von Saucken-Tarputschen* (Wald- und Wiesenbilder) geben die mit naiver Freude empfangenen Eindrücke der Natur fröhlich und unbefangen wieder, ohne sich um eine Schulmeinung oder -richtung zu kümmern. Der Dresdener Bildnismaler *Felix Borchhardt* steht dagegen mehr auf der Seite der Modernen. Aber er verliert nicht wie diese auf der Suche nach Lösung von koloristischen Problemen das psychologische Interesse an der Persönlichkeit, wofür besonders sein Bildnis des dänischen, in Dresden lebenden Schriftstellers Gjellerup zeugt, das das Seelenleben dieser seltsamen Persönlichkeit bis auf den Grund zu enthüllen scheint. Die in Öl gemalten, mit Pastell- und Rotstift gezeichneten Bildnisse junger Frauen und Mädchen von *Walter Petersen* in Düsseldorf sind freundliche Schöpfungen eines glücklichen, sonnigen Talentes. Dem ungarischen Bildnismaler *Philipp László,* der mit einer grossen Zahl von Ölbildnissen ungarischer und schlesischer Magnaten und ihrer Damen, auch mit zwei Bildnissen hoher geistlicher Würdenträger sehr anspruchsvoll auftritt, kann man aber nur das Zeugnis eines oberflächlichen, nicht einmal technisch sehr geschickten Modemalers ausstellen. Sein Kolorit ist flau und schwächlich, seine Charakteristik nicht sonderlich tief und seinen Damenbildnissen haftet etwas von der faden Galanterie eines Josua Reynolds an. Der elfte der Aussteller ist ein Bildhauer *Arthur Lewin.* In seinen Flachreliefs (Porträtköpfen und einem Bilde zweier singender Engel) giebt er sich als einen Schüler der Florentiner des 15. Jahrhunderts zu erkennen, aber mehr nach der Seite des Ghibertischen Spiritualismus. Dagegen schlägt er in einigen Freifiguren eine kräftigere Tonart an, an der er zu schnellerer Entfaltung seiner Eigenart festhalten sollte. — Aus dem übrigen Inhalt der Schulte'schen Ausstellung muss noch das Bildnis eines preussischen Generals von *Lesser Ury* erwähnt werden. Es ist so grundverschieden von allen früheren Arbeiten dieses Malers, dass wir geneigt sind, darin ein Symptom der Klärung zu erkennen, die vielleicht aus einem eigensinnigen Sonderling einen wirklichen Künstler machen wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Berlin. Kunstgeschichtliche Gesellschaft. In der letzten Sitzung eröffnete die Reihe der Vorträge Herr Regierungsassessor Giehlow. Bei seinem Thema „Dürer als Ägyptologe" ging er aus von den bekannten Tierzeichnungen Dürer's in den Sammlungen Mitchell und Blasius, aus deren angeblich von der Hand Pirckheimer's herrührenden Texten Thausing und Ephrussi ihre Zugehörigkeit zu einem astrologischen Werk geschlossen haben. Dabei übersehen beide, dass der Hund mit der Stola (ehem. bei Mitchell) unter den Tieren vorkommt, die im Tabernakel auf dem Titel der Ehrenpforte den Kaiser Maximilian umgeben. Die Erklärung dieser Darstellung giebt Stabius: ein Mysterium altägyptischer Buchstaben, deren Hieroglyphen den Panegyricus auf den Kaiser enthielten. Doch bleibt dabei die Bedeutung der einzelnen Tiere unerklärt. Eine französische Übersetzung vom Hieroglyphikon des Horus Apollo aus dem Jahre 1555, deren Text und Bilder sich mit der Erklärung bei Stabius in Zusammenhang bringen liessen, darf mit Dürer's Arbeit wegen des Abstandes von 40 Jahren nicht in direkte Beziehung gebracht werden. Dagegen deutet eine von Trebatius von Vicenza im Auftrage Peutinger's verfasste Übersetzung dieses Buches aus dem Jahre 1515 die meisten der auf den Kaiser bezüglichen Bilder. Für den Falken auf Maximilian's Haupt giebt erst der griechische Originaltext die Erklärung. Weitere Deutungen bietet das Manuskript einer lateinischen Übersetzung des gleichen Werkes in der Wiener Hofbibliothek, dessen Titel die Komposition mit dem triumphirenden Kaiser von der Ehrenpforte wiederholt. In dem Text, der nur etwa die Hälfte des Hieroglyphikon umfasst, befinden sich als Illustrationen die meisten der Tiere, aus denen der Triumph in der Ehrenpforte sich zusammensetzt. Der Hund mit der Stola steht für „iudex" oder „princeps", der auf der „antiqua stirps" oder „archaegonia" sitzt; der Stier bedeutet „virilitas cum modestia", die Füsse im Wasser „impossibile". Dürer, der aus dem Text des Hieroglyphikon nur die Deutungen der ägyptischen Hieroglyphen, nicht deren Bilder kennen lernen konnte, erfand sich mit den Tierdarstellungen für jenen Sinn seine eigenen Hieroglyphen. — In der darauf folgenden Beratung über die bereits beschlossene Renaissance-Ausstellung wird die Comitéwahl vertagt. Als Lokal hat die Akademie ihre Räume für Mai und Juni zur Verfügung gestellt. Nach den Mitteilungen des Herrn Geheimrat Bode, der die Leitung übernommen hat, sollen in Anordnung und Einrichtung die gleichen Gesichtspunkte befolgt werden, wie bei der Rokoko-Ausstellung der Gesellschaft. — Hierauf sprach Herr Professor Dr. von Oettingen über Daniel Chodowiecki's Tagebücher. Unter den bisher angedeuteten Quellen verdienen die eigenen Äusserungen des Künstlers vorwiegend Beachtung. Aus der Selbstbiographie hatte schon die 1895 erschienene Monographie des Vortragenden Proben gebracht. Neben den von Sohn und Schwiegersohn gesammelten Anekdoten, dem Briefwechsel mit Künstlern und Freunden wie Graff (aus den Jahren 1778—1809) und mit der Gräfin Solms-Laubach (1780—1795), bieten gerade die Tagebücher mit ihren gewohnheitsmässigen, sorgsamen Aufzeichnungen viele neue Züge für das Charakterbild des Meisters. Das ausführlichste umfasst die Zeit von 1770 bis zu seinem Tode 1801, also die an Thätigkeit und Anerkennung reichsten Jahre. Es wurde wahrscheinlich packweise unter die Kinder verteilt, und so zerstreut, wenn auch noch fast vollständig erhalten. Den Teil aus den Jahren 1770—1774 besitzt die Familie Rosenberger in Kösen, Aufzeichnungen von 1776—1787 Frau Dr. Ewald und die Erben du Bois-Reymond's in Berlin, anderes befindet sich im Besitz des Grafen Dönhoff-Friedrichstein, in der Sammlung Dorgerloh zu Berlin und in Valparaiso. Der Wert der Aufzeichnungen ist nicht durchweg der gleiche. In den Jahren von 1770 bis 1780 werden sie knapp und oft lückenhaft, weil in dieser fruchtbarsten Zeit die Fülle der Aufträge, Emailporträts, Miniaturen, Kostümzeichnungen und zahlreiche Radirungen den Künstler in Anspruch nahm. Neben Bemerkungen über diese Thätigkeit, vor allem über die Technik der Radirung, stehen Notizen über seine Familie; Berechnungen seiner Einkünfte aus dem kleinen Kunsthandel und seiner Vermögensverwaltung wechseln mit Notizen über seine Thätigkeit in bürgerlichen Ämtern als Armenpfleger oder Kurator von Stiftungen, denen er sich bei seiner Gewissenhaftigkeit nicht entziehen konnte. Aus seinen Aufzeichnungen über die Akademie, deren Mitglied er seit 1764 war, lassen sich die gleichzeitigen unzulänglichen Akten dieses Instituts ergänzen, nicht weniger aus den kritischen Bemerkungen über die Kunst und seine Kollegen in den Briefen an Graff und die Gräfin Solms-Laubach. — Von seinem reichen Innenleben zeugen Selbstbekenntnisse über Religion, durch die regelmässigen Kirchenbesuche angeregt, auch wohl durch ergebnislose Gespräche mit dem freigeistigen Nikolai. Daneben geben ausführliche Notizen von seiner Dessauer Reise für Basedow, von zwei Fahrten nach Danzig 1773 und 1780,

beim Tode der Mutter 1781 nach Dresden und Hamburg eine Vorstellung von dem bunten Wechsel der Bilder, die seine Kunst wiedergegeben hat. — Zum Schluss besprach Herr Geheimrat Bode die im Verlag der Gebrüder Alinari erschienene Publikation von Werken der della Robbia, deren Text von Marcel Reymond eine Gruppirung der Robbia-Arbeiten versucht. Dem gegenüber hielt der Vortragende an der Echtheit einiger Arbeiten Luca's fest, die ausserhalb Italiens befindlich, vom Verfasser mit meist unzulänglichen Gründen dem Meister abgesprochen wurden. *O. F.*

*** In der Generalversammlung des *Vereins für Originalradirung in Berlin*, die am 28. Januar stattgefunden hat, ist der bisherige Vorstand für die Jahre 1898/99 wiedergewählt worden. Er besteht aus den Herren Professor Gustav Eilers (Vorsitzender), Professor Dr. A. Menzel, Professor F. Skarbina, Professor O. Ludwig, Maler W. Feldmann, Maler Fr. Hoffmann-Fallersleben, Geh. Ober-Regierungsrat Erich Müller. Der Verein zählt gegen 350 Mitglieder, die für den Jahresbeitrag von 15 oder 30 M. regelmässig im Dezember ein Heft mit Originalradirungen Berliner Künstler erhalten. Anmeldungen zum Beitritt nimmt der Geschäftsführer des Vereins Paul Bette in Berlin, Charlottenstr. 96 entgegen.

VERMISCHTES.

*** Die *Kommission für eine deutsche Kunstausstellung in Dresden 1899* hat wegen Zwistigkeiten mit den dortigen Secessionisten ihre Thätigkeit eingestellt und sich aufgelöst.

† *Heidelberg.* — An der Fassade des Otto-Heinrichs-Baues sind sieben neue Steinfiguren angebracht worden, die als Ersatz für die zerstörten Originale in der Karlsruher Bildhauerschule hergestellt worden sind.

† *Basel.* — Im grossen Rat ist ein Antrag auf Gründung einer *schweizerischen Kunstakademie* in Basel eingebracht worden.

St. *Rom.* Die Entdeckung eines Sgraffitto der Kreuzigung im Hause des Tiberius auf dem Palatin, die in allen Tagesblättern verkündigt wurde, beruht auf einem grausamen Missverstehen bereits richtig verstandener Inschriften und jedenfalls anders zu deutender Kritzeleien. Professor Marucchi, der wenig glückliche Verkündiger dieser sensationellen Entdeckung, verheisst neuerdings selber eine Richtigstellung seiner Missdeutung, über welche z. Z. alle christlichen und heidnischen Archäologen und Paläographen Roms die Köpfe schütteln.

London. Der Maler *Watts*, der in freigebigster Weise die Staatsgalerien mit seinen Bildern beschenkt, hat nunmehr der englischen Nation auch ein imposantes, von seiner Hand geschaffenes Bildhauerwerk zugewandt. Es ist dies eine kolossale Reiterstatue, an welcher der Künstler mehrere Jahre gearbeitet hat, und die jetzt in Bronze gegossen wird, um demnächst im Hyde-Park Aufstellung zu finden. Das betreffende Bildhauerwerk drückt symbolisch „Die energische Kraft" aus. Bekanntlich überlässt Watts alles, was er in den letzten Jahren hervorbrachte, und noch schaffen wird, dem Staate als Geschenk. *v. S.*

† *Paris.* — In Paris ist angeblich wieder ein *Gemälde Raffael's* entdeckt worden. Es soll das Original zum „Urteil des Paris" sein, das nur durch Marcantonio Raimondi's Stich bekannt ist. Es wurde allgemein angenommen, dass der Stich nur nach einer Skizze Raffael's gefertigt sei und dass Raffael das Bild selbst nie ausgeführt hätte. Der jetzige Besitzer kaufte den „Raffael" im Sommer bei einer wenig besuchten Auktion für 255 Frks. Das Gemälde stammt aus dem Besitz des in Amerika verstorbenen irischen Abgeordneten O'Brien, der es einst in Paris einem Möbelhändler als Pfand überlassen hatte. Wir geben die sensationelle Nachricht natürlich mit Vorbehalt wieder.

† *Bremen.* Der Bremer Kunstverein ist durch die Freigebigkeit einiger Mitglieder in den Stand gesetzt worden, eine ganz bedeutende *Vergrösserung der Kunsthalle* vorzunehmen. 200000 M. wurden von Herrn Carl Schütte, je 100000 M. von den Herren Hermann Melchers und Jos. Hachez dem Verein zu diesem Zwecke überwiesen. Für den Anbau, der die jetzige Kunsthalle an Raum um das Doppelte übertreffen soll, wird unter den in Bremen lebenden Architekten ein Wettbewerb ausgeschrieben.

⊙ Die neue *Potsdamer Brücke in Berlin* wird mit vier Bildwerken geschmückt werden, die hervorragende Männer der Wissenschaft und ihre epochemachenden Erfindungen und Entdeckungen veranschaulichen sollen. Zwei Gruppen sind bereits vollendet. Prof. *J. Moser* hat W. Siemens mit einer Dynamomaschine, *Max Klein* Helmholtz mit dem Augenspiegel dargestellt. Die dritte Gruppe, an der Prof. *Janensch* arbeitet, wird Gauss, den Erfinder des elektrischen Telegraphen, und die vierte Gruppe von *R. Felderhoff* den Prof. Röntgen, den Entdecker der nach ihm benannten Kathodenstrahlen, vorführen.

*** Von der *Entdeckung einer angeblich Raffaelischen Madonna in Amsterdam*, der sogenannten „Madonna am Brunnen", hatten wir in Nr. 4 der „Kunstchronik" nach einer Korrespondenz der „Vossischen Zeitung" Notiz genommen. Jetzt wird dem genannten Blatte geschrieben, dass vor kurzem ein hervorragender Kunstkenner aus Berlin, dessen Name nicht genannt wird, das Bild geprüft habe. Nach seinem Urteil handelt es sich um eine mittelmässige, zum Teil verdorbene Kopie nach dem bekannten Bilde in den Uffizien zu Florenz, das längst als ein Jugendwerk des Francia Bigio anerkannt ist.

† *Hamburg.* — Böcklin's Selbstbildnis von 1873 ist für die Kunsthalle angekauft worden.

VOM KUNSTMARKT.

† *Amsterdam.* — Am 1. und 2. März findet bei Frederik Muller & Comp. die Versteigerung der *Sammlung Dr. Zürcher* statt. Dieselbe enthält 68 holländische Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts — darunter Berck-Heijde, Beijeren, Pieter Claesz, Everdingen, Goijen, Dirk Hals, J. D. Jan, Molenaer, Ostade, Palamedesz, J. van Streeck, Walscapelle etc. —, Skulpturen, Möbel, Uhren, Stoffe, persische Teppiche, Gold- und Silberarbeiten, Medaillen, Delfter Fayencen, chinesisches und japanisches Porzellan und Gläser. Der illustrirte Katalog führt 870 Nummern auf.

London. Am 11. Januar verauktionirte Christie eine *Sammlung von Kupferstichen* der frühen englischen Schule. Die bemerkenswertesten Blätter und die dafür gezahlten Preise waren folgende: „Das Unglück", nach Wheatly, von W. Ward, in Farben, 2100 M. „Der Besuch bei dem Grossvater", nach J. R. Smith, von Ward, 2640 M. Stiche nach Gemälden von Sir Joshua Reynolds: „Die Gräfin von Harrington", erster Plattenzustand, 1512 M. „Die Herzogin von Devonshire", 441 M. „Elisabeth Compton", 1320 M. „Die Gräfin Townsend", 840 M. Die letzteren sämtlich von V. Green gestochen. „Mrs. Billington", als heilige Cäcilie, gleichfalls nach Reynolds, von Ward gestochen, 820 M. Zwei Genrebilder, von L. Schiavonetti gestochen, 1638 M. Nach John Morland: „Spielende Kinder", kolorirt, von G. Keating, 3360 M. „Kinder im Walde Beeren suchend", von P. Dawe, 651 M. „Folgen des Fleisses und des Müssigganges", von Ward, 1092 M. „Der Deserteur", ein Satz von

4 Blättern, bunt, von G. Keating, 3100 M. „Ein Besuch", bunt, von Ward, 1840 M. „Die Thür des Pächters und die Thür des Gutsbesitzers", von B. Duterreau, 2450 M. „St. James Park", Probeblatt, bunt, 3670 M. *v. S.*

† *Berlin.* — Am 1. und 2. März findet bei R. Lepke die *Auktion einer reichhaltigen Sammlung moderner Meister* statt. Es ist die 264 Bilder, Aquarelle und Zeichnungen umfassende Sammlung Feuchtwanger (München). Der mit zahlreichen Abbildungen versehene Katalog führt unter anderen die Namen folgender bedeutender Meister auf: O. von Achenbach, Frdr. Aug. v. Kaulbach, J. B. Detaille, Albert Keller, Rud. Seitz, Carl Rottmann, A. v. Pettenkofen, C. v. Piloty, Herm. Kaulbach, H. Baisch, Ed. Manet, Ed. Schleich, C. von Bodenhausen, Aug. Schleich, Friedr. Voltz, L. v. Löfftz, W. v. Kaulbach, Hans Makart, J. Schoyerer, C. F. Lessing, Ed. Kurzbauer etc. Im Anschluss hieran erfolgt am 3. März die *Versteigerung einer Sammlung älterer Gemälde* deutschen, italienischen und niederländischen Ursprungs, im ganzen 139 Stück. Nach dem Katalog befinden sich darunter Bilder v. J. Asselyn, J. u. L. Bassano, A. v. Beijeren, F. Bol, J. v. Goijen, A. van Ostade, Quirijn v. Brekelenkam, A. Brouwer, Gonzales Coques, Annibale Carraci, Antonio Canal etc. etc.

G. *Paris*, den 7. Februar. Drei Gemäldeversteigerungen an demselben Tage, das ist selbst für Paris ein wenig viel. Im Saale 9 des Hôtel Drouot wurden heute fünfundsiebzig Aquarelle, Zeichnungen und Gemälde von *Félicien Rops* versteigert, unter teilweisem Ausschluss der Öffentlichkeit, wenn man sich so ausdrücken darf, insofern als, wie immer bei Rops, eine ganze Anzahl im Sacke gekauft werden musste. Einer Ropsauktion beizuwohnen hat selbst für den Bewunderer der grossen Seiten des Künstlers etwas Peinliches; bestimmen sich die Preise doch viel weniger nach dem künstlerischen Werte als nach der Anstössigkeit der Sujets. Das Gesamtergebnis betrug etwa 24000 Frks. Obenan standen „Die Freundinnen" mit 2000, dann „Das Kreuz" (Studie für die berühmte Versuchung des heiligen Antonius) 1880, die prachtvolle „Frau mit dem Hampelmann" 1400 Frks. Die „Frau mit dem Lorgnon", in der einige die erste Idee zu der in England konfiszirten „Absinthtrinkerin" erblicken, erzielte 930 Frks.; für die „Frau mit dem Strumpfbande" wurden 1800 Frks. verlangt, aber nur 550 bezahlt. — Im Saale 7 versteigerte man gleichzeitig etwa hundert Handzeichnungen, insbesondere Zeichnungen französischer Meister des 18. Jahrhunderts, und einige wenige Bilder und Skulpturen. Von den Bildern erzielte ein *Meissonnier:* „Reiter auf dem Marsche" (Nr. 114 der Nachlassversteigerung) 10100, eine kleine nicht sehr gut erhaltene Allegorie *Prud'hons* 2900 Frks. Unter den Zeichnern stand *Fragonard* mit seiner entzückenden kleinen Folie obenan (2200 Frks.); dann folgten *Gabriel de St. Aubin* (je zwei winzige Zeichnungen 3000 und 1000 Frks.) und *Juste-Aurèle Meissonnier* (Frontispiz zu seinen Werken 1120 Frks.). Ein kleiner Männerkopf der deutschen Schule des 16. Jahrhunderts wurde mit 1000 Frks. bezahlt. — Im Saale 8 endlich stand eine kleine Sammlung *Millet, Corot, Troyon, Roybet, Ribot* u. s. w. zum Gebot. *Millet* „Frau mit dem Butterfasse" (17400 Frks.), ein *Harpignies* (7400 Frks.) und ein kleiner *Corot* (4200 Frks.) wurden am höchsten bezahlt.

† *New York.* — Kürzlich wurde in New York *die berühmte Sammlung moderner Meister* des verstorbenen Mr. *William H. Stewart* versteigert. Dieselbe war auf 300000 Dollars geschätzt worden, die Auktion ergab jedoch eine bedeutend höhere Summe. Für 128 Gemälde wurden 401335 Dollars bezahlt. Die zahlreich anwesenden amerikanischen Millionäre wie George Gould, C. P. Huntington, Henry Payne Whitney, W. P. Clark und andere machten, wie The New York Herald (Pariser Ausgabe vom 6. Februar) berichtet, den Händlern und Sammlungsdirektoren die meisten Bilder streitig. Wir geben in folgendem die Preise der hauptsächlichen Bilder dieser interessanten Auktion in der Reihenfolge ihres Wertes. *Fortuny*, „Die Wahl des Modelles" 168000 M. (W. A. Clark). *Madrazo*, „Heimkehr vom Ball" 66000 M. (F. A. Bell). *Fortuny*, „Der Antiquar" 60800 M. (Hermann Schaus). *Leibl*, „Dorfpolitiker" 60000 M. (M. T. Montaignac, Paris). *Troyon*, „The Lane" 54800 M. (C. P. Huntington. *Menzel*, „Der Abschiedstrunk" 50000 M. (G. B. Berckmans). *Troyon*, „Die Kuh im Gemüsegarten" 48000 M. (Edw. Brandus). *Van Marcke*, „Kühe im Thal" 46000 M. (W. A. Clark). *Zamacois*, „Schachmatt" 42800 M. (A. A. Anderson). *Meissonier*, „Das Ende der Kartenpartie" 36000 M. (H. W. Fargo). *Rousseau*, „Der Holzfäller (Wald von Fontainebleau)" 29800 M. *Fortuny*, „Der Albercahof (Alhambra)" 28000 M. (D. P. Douglas). *Baudry*, „Fortuna und das Kind" 26000 M. (C. P. Huntington). *Corot*, „Sonnenuntergang" 24800 M. (Isidor Wormser). *Nittis*, „Strasse von Brindisi nach Barletta" 20400 M. (A. A. Anderson). *Madrazo*, „Pierrette" 20000 M. (Marquise de Casa-Riera). *Fortuny*, „Strasse in Tanger" 20000 M. (W. A. Clark). *Boldini*, „Landstrasse" 16800 M. (D. P. Douglas). *Rico*, „Platz und Strasse in Toledo" 12200 M. *Decamps*, „Der Tod und der Weidmann" 11000 M. *Stewart*, „Sommer" 4000 M. (W. A. Genner). *Heilbuth*, „San Giovanni Laterano" 4000 M. (C. F. Huntington). *Knaus*, „Der Gastwirt" 1400 M. (G. B. Berckmans).

† In Frankfurt am Main findet am 7. März eine besonders interessante Auktion statt. *Die Sammlung des Privatgelehrten Herrn Hans Weidenbusch*, zum grössten Teil aus *Bildern der modernen Richtung* bestehend, kommt durch die Fleischmann'sche Hofkunsthandlung in München und die Kunsthandlung J. P. Schneider jr. in Frankfurt a. M. zur Versteigerung. Der geschmackvoll ausgestattete, mit guten Abbildungen versehene Katalog zeigt schon in seinem äusseren Gepräge, dass es sich um etwas Aussergewöhnliches handelt und der Inhalt belehrt uns, dass hier in der That eine Sammlung moderner Gemälde zum Verkauf steht, wie sie wohl nicht bald wieder auf einer Auktion vorkommen wird. Einige *Achenbach's* eröffnen die Reihe. Es folgen dann von *Arnold Böcklin*: „Triton und Nereide", „Francesca da Rimini" und die bekannte „Flora", Landschaften von *Bournier, Courbet, Constable* und *Daubigny, Diaz* und *Dupré. Grützner's* „Klosterschäfflerei", Werke von *L. Dettmann, H. Harpignies, H. von Heider, H. von Heyden, S. Ten Kate*, fünf Federzeichnungen *Max Klinger's* (Wassernixe, Allegorie, Landschaft, Scherzhafte Allegorie, die Megären), und seine Originalradirung „Allegorie", *Max Liebermann* mit seinem „Biergarten in Rosenheim", *A. Menzel* mit einer Wolkenstudie und drei Zeichnungen, *J. F. Millet's* „Vorfrühling", Bilder von *Munthe, Normann, A. P. Renoir, J. E. Schindler, A. Schreyer* („brennender Posthof"), drei Kohlezeichnungen von *Segantini*, Landschaften von *A. Sisley* und *R. Macaulay-Stevenson*. Besonders reich sind *Stuck, Thoma* und *Uhde* vertreten. Von ersterem finden wir „Serpentintänzerinnen", „Der Tanz", „Fantasie-Landschaft", „Die Sünde", „Liebespaar" und „Weiblicher Kopf", von *Thoma* fünf Landschaften, von *Uhde* „Herr bleibe bei uns", „Kummervoll", „Flucht nach Ägypten" und „Mutterglück". Um die 66 Bilder dieser Sammlung wird wohl manch heisser Kampf entstehen. Wir werden von dem Ergebnis der Auktion unseren Lesern Bericht erstatten.

Inhalt: Die Millais-Ausstellung in der Royal-Akademie in London. Von O. v. Schleinitz. — Versteigerung der Sammlung Kuhtz. Von Friedländer. — [illegible] Fels, [illegible] und die Riviera; die Fresken Pinturicchios im Appartamento Borgio in Rom. — H. Beyfus †; Chr. [illegible]; A. [illegible] Maurer †; [illegible] Werner; H. [illegible]; L. Douzette, M. Schäfer. — Wettbewerb um einen Monumentalbrunnen vor dem Rathause zu Göttingen. — Kaiser Wilhelm-Denkmal in Frankfurt a. O.; Denkmal Karls des Grossen bei Rechtenflieth; Bismarck-Denkmal in Elberfeld; Jahn-Denkmal in Philadelphia. — Kunstausstellung in München; Schweizer Landesmuseum; Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen in Berlin; Ausstellung bei Eduard Schulte in Berlin. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin; Verein für Originalradirung in Berlin. — Streit in der Kommission für eine deutsche Kunstausstellung in Dresden 1890; Erneuerung der Steinfiguren am Otto-Heinrichs-Bau des Heidelberger Schlosses; Gründung einer schweizerischen Kunstakademie in Basel; Entdeckung eines Sgraffitto der Kreuzigung im Hause des Tiberius auf dem Palatin in Rom; Schenkung des Maler Watts an die englische Nation; Entdeckung eines Gemäldes Raffaels in Paris; Schenkungen an den Bremer Kunstverein zur Vergrösserung der Kunsthalle; die neue Potsdamer Brücke in Berlin; die Entdeckung einer angeblich Raffaelischen Madonna in Amsterdam; Ankauf von Böcklins Selbstbildnis von 1873 für die Kunsthalle in Hamburg. — Versteigerung niederländischer Bilder bei F. Muller & Co. in Amsterdam am 1. u. 2./III. 98; Ergebnis einer Kupferstichauktion bei Christie in London; Versteigerung einer Sammlung moderner und älterer Meister durch R. Lepke in Berlin am 1.–3./III. 98; Ergebnisse von Kunstauktionen in Paris; Ergebnisse der Versteigerung der Sammlung Stewart in New York; Versteigerung einer Sammlung von modernen Bildern in Frankfurt a. M. am 7. III. 98. — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 17. 3. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

CORRESPONDENZ AUS DRESDEN.

Noch immer hat sich bei uns die Erregung der Gemüter, die durch die erste internationale Dresdener Kunstausstellung im vorigen Sommer hervorgerufen worden ist, nicht gelegt, da der sieghafte Einzug der modernen Kunst in die Mauern der Jahrzehnte lang von dem frischen Luftzug einer freieren Regung in künstlerischen Dingen kaum berührten sächsischen Hauptstadt weiten Kreisen des Publikums nur Kopfschütteln und Ärgernis verursacht hat. Dass in der Ausstellung selbst die Jugend das grosse Wort führte und sich die ausländische Kunst in ungewohnter Weise ausdehnen durfte, würde man vielleicht jetzt, da die Pforten der Ausstellung längst geschlossen sind, bereits wieder vergessen haben, wenn nicht die aus Staatsmitteln und aus den Zinsen der Pröll-Heuerstiftung für die Kgl. Galerie angekauften Gemälde täglich aufs neue darauf hinwiesen, dass die massgebenden Kreise bei uns ernstlich gewillt sind, die moderne Kunst auch in Dresden zu fördern und durch ihre Pflege den Geschmack des Publikums zu heben. Dieses Bestreben stösst natürlich auf den verschiedensten Seiten auf Widerspruch, und bei den Verhandlungen der zweiten Kammer über die von der Regierung zur Erhaltung und Vermehrung der Königlichen Sammlungen für Wissenschaft und Kunst gestellten Forderungen zeigte es sich, dass unter den Abgeordneten ein starke Strömung besteht, welche die gegenwärtige Dresdener Kunstpolitik mehr oder minder missbilligt. Man braucht sich über diese Opposition, die hauptsächlich Gefühlssache ist und sich leicht aus der Unbekanntschaft erklärt, in der man im allgemeinen in Sachsen über die Entwicklung der modernen Kunst geblieben ist, nicht zu wundern, da natürlicher Weise nur der für die neueren Erscheinungen Verständnis und Sinn besitzt, der die Wandlungen des Geschmackes mit regster persönlicher Anteilnahme verfolgt hat, und man darf getrost annehmen, dass, wenn erst ein paar Jahre ins Land gegangen sein werden, auch in Dresden Kunst und Künstler einen Boden finden werden, auf dem sie sich heimisch fühlen und wahrhaft gedeihen können. Um aber dieses Ziel zu erreichen, darf die Arbeit nicht einen Augenblick ruhen, denn die durch ungünstige Verhältnisse verschiedenster Art Jahre hindurch unterbrochene künstlerische Erziehung des Dredener Publikums kann nicht energisch genug gefördert werden; sie sollte mit vollem Bewusstsein als die wichtigste Aufgabe von allen beteiligten Kreisen in der Regierung und in der Künstlerschaft in den Vordergrund gestellt werden. Indessen scheint man diese unsere Auffassung in Dresden nicht allgemein zu teilen, sonst wäre uns der Versuch des akademischen Rates, die für den heurigen Sommer geplante Ausstellung des Vereins bildender Künstler Dresdens, wenn nicht unmöglich zu machen, so doch wenigstens nur in beschränkter Ausdehnung zu gestatten, einfach unerklärlich. Diese Ausstellung sollte in den Räumen des sächsischen Kunstvereins in dem Ausstellungsgebäude auf der Brühl'schen Terrasse, dem zur Zeit einzigen in Dresden für derartige Zwecke zur Verfügung stehenden grösseren Raum, stattfinden, und sollte nicht nur Werke Dresdener Künstler umfassen, sondern auch eine Anzahl solcher, die von den auswärtigen, besonders einzuladenden Mitgliedern des Vereins eingesandt worden wären. Die Leitung des Kunstvereins hatte sich bereits mit diesem Plane einverstanden erklärt, aber da sie nach ihrem Kontrakt nicht unbedingt über die ihr zur Benutzung überlassenen Räume ver-

fügen darf, musste die Erlaubnis des akademischen Rates eingeholt werden, der zwar nicht mit einem absoluten Veto antwortete, aber dem Verein Bedingungen auferlegte, die dieser als drückend empfindet, und denen er sich aus verschiedenen Gründen nicht unterwerfen zu können meint. Da sich zur Zeit die Angelegenheit noch in der Schwebe befindet und hoffentlich eine Vereinigung noch möglich wird, wollen wir uns damit begnügen, hier darauf hinzuweisen, dass uns die gegen das beabsichtigte Unternehmen des Vereins laut gewordenen Bedenken, dass es die für das nächste Jahr geplante deutsche Ausstellung schädigen könnte, nicht stichhaltig erscheinen. Eine solche Konkurrenz wäre nur möglich, wenn die Vereinsausstellung einen grösseren Rahmen annehmen würde. Das ist aber bei der räumlichen Beschaffenheit des Kunstvereinslokals von vornherein ausgeschlossen, da nur eine sehr beschränkte Anzahl von Bildern dort gut und vorteilhaft untergebracht werden kann und alle Gelegenheit fehlt, durch Veranstaltung von Konzerten und Festlichkeiten, die den Ausstellungen in dem städtischen Ausstellungsgebäude an der Stübelallee für das grosse Publikum noch eine besondere Anziehungskraft verleihen, grössere Massen von Besuchern herbeizuziehen. Nur das Interesse an den Kunstwerken kann das Publikum in den Kunstverein treiben; und diesem sollte man immer neue Nahrung zuführen, zumal wenn man sicher sein kann, dass die angebotene Kost gesund und förderlich ist. Darauf aber darf man ohne alle Voreingenommenheit von vornherein rechnen, da die Thätigkeit des Vereins bildender Künstler Dresdens die hauptsächlichste Ursache ist, dass sich die Dresdener Kunstverhältnisse in den letzten Jahren wesentlich gehoben haben. Es ist nicht zu leugnen, dass der Verein gegenwärtig fast alle aufstrebenden jüngeren Elemente umschliesst, und dass, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die dem Verein fernstehenden Künstler für den Fortschritt der Dresdener Kunst nicht mehr in Betracht kommen. Diese Thatsache hat die erste internationale Austellung mit Evidenz erwiesen, und wer sich von ihr ziffernmässig überzeugen will, braucht nur zu dem Bericht zu greifen, den der Verein über seine Thätigkeit in den Jahren 1896 und 1897 unlängst veröffentlicht hat. Es ist nur natürlich, dass die Mitglieder des Vereins, die doch vielfach um ihre äussere Existenz kämpfen müssen, den lebhaften Wunsch hegen, alljährlich ihre neugeschaffenen Werke zuerst in Dresden auf einer Ausstellung vorführen zu können, während es uns bedauerlich erschiene, wenn sie sich durch die Verhältnisse genötigt sehen sollten, nach auswärts zu flüchten, und wenn sie z. B., wovon bereits die Rede gewesen ist, in München Unterschlupf suchen müssten. Es ist einmal so, worauf wir schon so oft in diesen Blättern hingewiesen haben: Das Kunstleben einer Stadt beruht nicht auf den Erzeugnissen, die man von auswärts kommen lässt, mögen sie noch so vortrefflich sein. Dazu gehören bloss Mittel und weiter nichts als Mittel, und wenn man z. B. in Venedig jetzt jahraus, jahrein eine grosse Ausstellung inscenirt, um die Fremden anzuziehen, so mag dies ganz schön und gut sein, aber es folgt daraus noch lange nicht, dass Venedig auf diesem Wege eine moderne Kunststadt werden wird. Von einer solchen kann nur dort die Rede sein, wo eine grössere Anzahl besserer Künstler wirklich heimisch ist und sich durch die Bewohnerschaft getragen und gefördert fühlt. Das Umherwandern und Herumstudiren in der Welt taugt dem Künstler auf die Dauer nicht; auch er muss eine Heimat haben, denn er bedarf nicht nur der intimen Kenntnis einer bestimmten Landschaft, sondern vor allem auch inniger Beziehungen zu den Menschen, in deren Mitte er lebt. Deshalb gilt es, die berechtigten Forderungen eines Vereins, wie der der bildenden Künstler Dresdens ist, nach Möglichkeit zu unterstützen und ihm die grösste Bewegungsfreiheit zu gewähren, die sich denken lässt, da nur eine unabhängige Künstlerschaft für ihr Thun und Lassen verantwortlich gemacht werden kann und nichts die schöpferische Thätigkeit, deren Erfolg ja ohnehin von tausend Zufälligkeiten abhängig ist, mehr hemmt, als bureaukratische Bevormundung und Nötigung, mag sie noch so gut gemeint sein und den edelsten Beweggründen entspringen. *H. A. LIER.*

OTTO ECKMANN-AUSSTELLUNG.

Eine Otto Eckmann-Ausstellung macht augenblicklich, vom Berliner Kunstgewerbe-Museum ausgehend, die Runde durch Deutschlands Museen, um später sogar über den Kanal nach London zu gehen und dort den Beherrschern der modernen dekorativen Kunst zu zeigen, dass wir doch nicht immer in ihrem Schlepptau zu gehen brauchen, um etwas wirklich Neues, Eigenartiges, „Modernes" hervorzubringen. Zur Zeit befindet sie sich im Leipziger Kunstgewerbe-Museum. Sind es auch erst wenige Jahre her, dass Eckmann den Pinsel fallen liess und in Deutschland zum Pionier der wichtigsten und zukunftreichsten aller bildenden Künste wurde, und kann daher auch die Summe seines Wirkens noch nicht als ein Endresultat angesehen werden, über das hinaus es kein „Weiter" mehr giebt, so setzt doch die Mannigfaltigkeit seines bisherigen originalen Schaffens in Erstaunen und vermag schon dadurch auf den verschiedensten Gebieten die fruchtbarsten Anregungen zu geben. Eine direkte Nachahmung wäre hier freilich weniger am Platze, da Eckmann's Kunst so individueller Natur ist, dass diese dann nur zur Farce würde.

Leider fehlen gänzlich die früheren Erzeugnisse

seiner Kunst, da Eckmann noch ein malender Künstler, ein richtiger Jünger des heiligen Lukas war. Das schadet ja freilich dieser Ausstellung nicht in ihrer Wirkung auf die kommende moderne dekorative Kunst, wird aber doch von uns stets historisch, evolutionistisch empfindenden Menschen, die immer nur dann ein Ding zu begreifen meinen, wenn sie dessen Entwicklungsgeschichte kennen, als Mangel empfunden. Und hier mit einigem Rechte; denn diese Werke, diese „Gemälde" würden zeigen, dass Eckmann nicht aus äusserem Zwang, etwa aus Unfähigkeit, wie mancher meint, den hohen Flug der Kunst verliess und sich der mehr am Erdboden haftenden, praktischen dekorativen Kunst mit gebundenen Händen übergab. Seine Malereien würden noch heute denselben Beifall finden, den sie seiner Zeit gefunden haben; sie würden aber vor allem zeigen, wie Eckmann ein dekorativer Künstler wurde, ja werden musste. Denn aus dem Schilderer momentaner Naturstimmungen wurde er ziemlich schnell ein Verkünder der typischen Schönheit der Natur, der in ihr nur das Charakteristische, das Symbolische zum Ausdruck bringen wollte. So kämpfen in seinen letzten, seine erste Periode abschliessenden Werken, namentlich in seinen bekannten „Lebensaltern" schon dekorativ verallgemeinernde und naturalistisch specialisirende Weisen ganz heftig miteinander, wenn man auch noch nicht zu sagen vermag, welcher in der Zukunft der Sieg zufallen wird.

Seine kurze Entwicklung als dekorativer Künstler liegt hier aber klar vor aller Augen. Mit dekorativen Randleisten für den Pan, denen sich bald auch solche für die Jugend anschlossen, hat der Reigen begonnen. Sie haben, namentlich die in der so rasch volkstümlich gewordenen Jugend, Eckmann's Namen in Kürze populär gemacht. Es folgten die reizvollen Farbenholzschnitte auf Grund der japanischen Holzschnitttechnik, zu denen Eckmann durch Direktor Brinckmannn in Hamburg die Anregung empfing, naturgemäss Zwittergeschöpfe zwischen seinen früheren Malereien und seinen neuen Buchillustrationen. Zugleich erweitert sich die Buchillustration: Ex-libris, Titelblätter, Vignetten, Signete, Briefköpfe kamen hinzu. Dann entstanden die prächtigen Scherrebecker Teppiche. Hiermit betrat Eckmann ein für ihn neues Gebiet. Ein neues Material, ein neue Technik waren zu überwinden, eine neue Wirkung, die dekorativ-monumentale, war zu erzielen. Es gelang Eckmann überraschend. Die Scherrebeck'schen Teppiche gehören zu dem besten, was die moderne dekorative Kunst aller Länder erzeugt hat. Erst jetzt hatte Eckmann sein Rigorosum in den dekorativen Künsten bestanden.

Der nächste Schritt bedeutete ein Heraustreten aus der Fläche. Eckmann begiebt sich in die Plastik und wirft sich hier gleich auf die schwierigsten und sprödesten Stoffe, die Metalle, auf Eisen und die schmiedbare Aluminiumbronze, hier Hand-, Hänge- und Wandleuchter, sowie Blumenvasen in seinem Sinne neu gestaltend. Dann kehrt er zur Fläche zurück, nimmt sich des Äusseren des Buchschmuckes an, schafft eine Menge origineller Buntpapiere und weiss endlich auch für das heikle Thema „Fussteppiche" überraschende neue Lösungen zu finden. Damit schliesst hier die Ausstellung ab, aber noch nicht die Thätigkeit Eckmann's. Es wird jetzt in Berlin an Möbeln, Tapeten, Bijouterien, Pokalen u. s. w. fleissig gearbeitet, und Eckmann ist im besten Zuge, sich hier eine Art Schule heranzuziehen, die ihm die massenhaften Aufträge, mit denen er jetzt überladen wird, ausführen hilft.

Alle diese herausgestellten Sachen sind neue Lösungen alter Probleme und zeigen, wie Eckmann die gesamten Schlagworte der modernen Kunstforderungen in sich aufgenommen und in die Praxis umzusetzen verstanden hat. Konstruktion, Ehrlichkeit des Materials, dekorative Wirkung und eine neue von der Natur ganz frisch ausgehende Formensprache sind die Grundelemente dieser Kunst, mit der wir zum ersten Male eine wirklich neue und eigenartige dekorative Kunst der Gegenwart gefunden zu haben hoffen. Sie bedeuten zum Teil einen Bruch mit aller europäischen Kunstvergangenheit, zum Teil ein Zurückgehen auf die Anfänge aller Kunst, auf die Naivität des Kunstempfindens, zu der man hier aber nur durch eine auf historischer Erkenntnis fussenden Reflexion gelangt ist. Eckmann dekorirt Papier, wie man eben nur Papier dekoriren kann, dekorirt Teppiche, wie man Teppiche dekoriren darf, und denkt hierbei auch zugleich an ihre künftige Stelle im Raum, lässt dem Eisen seine matte graue Farbe, die sich von selbst ergebenden Hammerschläge noch ausdrücklich betonend, und freut sich an dem willkommenen goldigen Glanz der Aluminiumbronze, ohne ihn durch eine künstliche Patina niederzudämpfen. Das ist eigentlich alles selbstverständlich, nur die Folge einer logischen Deduktion, die einmal ausgesprochen, sich von selber versteht. Eckmann's eigentlichste Leistung und, weil eine künstlerische, nur ihm, dem Künstler mögliche, ist aber die Schaffung jener gänzlich neuen Formensprache, die dem liebevollen Studium der Natur ihre Entstehung verdankt und sich dieser gegenüber doch selbständig genug verhält, um das Dekorative, Ornamentale über das Naturalistische zu stellen. Gänzlich abweichend von dem bisherigen, sich ja fast ganz auf antiken Erfindungen aufbauenden Pflanzenornamente mit seinem den einfacheren geometrischen Kurven sich nähernden Grundschema, über das die europäische Kunst kaum je herausgekommen ist, bildet bei ihm das Gerippe seines Ornamentes eine weiche, leichtbewegte, sanft fliessende, sanft sich krümmende Linie, wie sie die Pfanzenwelt der Natur eben ganz beherrscht, eine Linie, die, wie es scheint, einer rein

persönlichen Neigung des Künstlers entspringt und als etwas Ästhetisches zu empfinden nur einem fein organisirten Geschmack gelingt. Hieran gliedern sich als eigentliche dekorative Elemente dann die Blätter, Blüten, Früchte in breiter Entfaltung, hier hinein mischt sich die Tierwelt, alles mit verwandter Formenempfindung umrissen und ineinander gefügt. Die Ornamentik ist der eigentliche Inhalt Eckmann'scher Kunst. In gleichem Schwunge überzieht sie die Seiten des Buches, umrankt sie den Teppich, schlängelt sich zwischen Tischbeinen empor und umkleidet die Träger von Lampen und Blumen.

Wird sie auch künftig der Hauptinhalt seiner Kunst bleiben oder geht Eckmann noch einer weiteren Entwickelung entgegen? Das wird wohl die nächste Ausstellung seiner Werke erst lehren können.

ERNST ZIMMERMANN.

KUNSTBLÄTTER.

† Die Firma *G. Brogi* in *Florenz* (Via Tornabuoni) hat vorzügliche Aufnahmen des neuentdeckten *Fresko-Gemäldes Domenico Ghirlandaio's* in der Kirche Ognissanti in Florenz herausgegeben (vgl. Nr. 15 der Kunstchronik). Photographien des ganzen Freskos sowie Detailaufnahmen, die in ausserordentlicher Klarheit und Schärfe das in seinen Hauptteilen wunderbar erhaltene Gemälde wiedergeben. Über die Grösse und den Preis der Photographien verweisen wir auf das Inserat G. Brogi's in Nr. 16 der Kunstchronik.

† *Berlin.* — Die Berliner Photographische Gesellschaft beginnt in diesen Tagen mit der Herausgabe eines Lieferungswerkes, das in den weitesten Kreisen Interesse erregen wird. Es betitelt sich *„Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen“ mit Beiträgen hervorragender Schriftsteller und Fachgelehrten*, herausgegeben von *Karl Werckmeister.* Das auf 75 in drei Jahren erscheinende Lieferungen berechnete Werk soll uns die Bildnisse der bedeutendsten Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts auf den Gebieten der Staatsgeschichte, der Wissenschaften, Kunst, Litteratur und Technik vor Augen führen. Kurze Biographien oder längere Artikel werden den einzelnen Bildnissen beigefügt. Der Preis jeder Lieferung beträgt 1,50 M. Die erste Lieferung soll Bildnisse der Gebrüder Grimm, Ludwig Richter's, Mendelsohn-Bartholdy's, W. von Siemens', Thorwaldsen's, Byron's und A. von Lamartine's enthalten. Wir werden auf die interessante Publikation noch zurückkommen.

NEKROLOGE.

⊙ Der Bildhauer *Michael Lock* ist in Berlin in der Nacht vom 20. zum 21. Februar im Alter von 50 Jahren gestorben. Aus Köln gebürtig war er dort anfangs Schüler und später Gehilfe des Dombildhauers Mohr gewesen, und auch nach seiner Übersiedlung nach Berlin war er zumeist auf dem Gebiete der dekorativen Bildhauer- und Steinmetzarbeit für öffentliche und Privatbauten thätig. Daneben war aber der Drang nach höheren künstlerischen Schöpfungen immer in ihm mächtig, und er hat auch mehrere Male schöne Erfolge mit freien Arbeiten seiner Phantasie erzielt, in seinen jüngeren Jahren mit einem Dädalus und einem Spartakus, in den achtziger Jahren mit der figurenreichen Gruppe einer Kreuzabnahme von grossem Wurfe und tiefer Empfindung und zuletzt mit der durch wahre und feine Charakteristik ausgezeichneten Figur des sterbenden Kaisers Wilhelm mit einem die Flügel über ihn breitenden Engel „Ich habe keine Zeit müde zu sein“, die ihm die grosse goldene Medaille der Berliner Kunstausstellung einbrachte.

† *Budapest.* Durch Selbstmord endete in Budapest der 1857 in Szabadka geborene Genremaler *Kálmán Mesterházy.*

Budapest. Am 12. Januar starb hier der Maler *Nikolaus von Barabás* im Alter von 88 Jahren (geboren 22. Februar 1810 in Márkusfalva). Er stand hoch in Ehren als Vorläufer der neuen ungarischen Malerei und galt gewissermassen als Plutarch der grossen Gestalten des ungarischen Freiheitskrieges. In den Zeiten der achtundvierziger Kämpfe wurden all die Helden der liberalen Ideen und der Freiheit durch seinen Stift in der grossen Menge popularisirt, von ihm besitzen wir auch das einzige authentische Bildnis des grossen Poeten Petöfi. Barabás hatte in seinen Jugendjahren viel zu kämpfen, er verdiente sein Brod schon mit 12 Jahren, lernte in der Provinz etwas zeichnen und kam endlich zu Petter nach Wien. Den akademischen Jahren kaum entwachsen, zog er in Ungarn herum, wo er eine ungemein eifrige Thätigkeit entfaltete. Es giebt kaum eine vornehme Familie in Ungarn, welche nicht ein Barabás-Porträt besässe. Dann malte er sich durch Rumänien, Italien und Österreich durch und (1841) erregte mit seiner „Taubenpost“ zuerst Aufsehen in der ungarischen Hauptstadt. Als mit den Märztagen eine starke nationale Strömung der Litteratur neue Bahnen öffnete, fing Barabás an ungarische Genrebilder zu malen und war sonach der erste Künstler, welcher sich mit derartigem Stoff befasste. Dank seinem kampflustigen Temperament und seiner Agilität schuf er eine Art künstlerischen Lebens in der ungarischen Hauptstadt und half zuerst den „Kunstverein“, später den „Verein für Bildende Künste“ gründen. Der letztere besteht noch heute und spielt eine bedeutende Rolle in der ungarischen Kunst. Barabás' Ruf wuchs schnell, er arbeitete äusserst viel, doch sichern ihm weniger seine Bilder, als seine agitatorische Thätigkeit einen Platz in der Geschichte der ungarischen Kunst. Er wurde zum Mitglied der ungarischen Akademie gewählt und befasste sich nun auch mit Kunstlitteratur. Sein bestes Werk ist eine Abhandlung über die „Irrlehren der malerischen Perspektive“. *C. L.*

Alexander Liezen-Mayer. Mit Alexander Liezen-Mayer († am 19. Februar) ist ein Schüler und überzeugter Anhänger der Piloty'schen Historienmalerei dahingegangen, der sogar inmitten der modernen Kunstbestrebungen seinen Jugendidealen treu geblieben war. Er wurde am 24. Januar 1839 in Raab (Ungarn) geboren. In der Wiener Akademie erhielt er seine erste Ausbildung als Maler und ging dann nach München. Das Jahr 1862 brachte für ihn eine entscheidende Wendung dadurch, dass ihn Piloty in sein Atelier aufnahm. Im Sinne des Meisters waren Liezen-Mayer's erste grössere Werke geschaffen; eine „Heiligsprechung der hl. Elisabeth“ und eine Episode aus dem Leben der Maria Theresia. 1870—72 lebte er in Wien und fand als Porträtmaler Beifall. Nach seiner Rückkehr nach München versuchte er sich als Zeichner und illustrirte die populärsten Dichtungen der deutschen Klassiker. Die Folge der „Faust“zeichnungen (50 Blatt) und 32 Blätter zu Schiller's Glocke haben seinen Namen weit bekannt gemacht. Auch Reproduktionen nach seinen Bildern „Faust und Gretchen in Marthens Garten“ sowie „Faust und Gretchen vor der Kirche“ werden häufig gesehen. Der Erfolg blieb nicht aus: 1877 ernannte die Wiener Akademie Liezen-Mayer zum Mitgliede, 1880 wurde er nach Stuttgart zur Leitung der Kunst-

schule berufen. Aber schon 1883 holte man ihn nach München zurück, wo er an der Akademie die Professur für Historienmalerei übernahm und bis zu seinem Tode behielt. Aus dieser Zeit stammen „Die hl. Elisabeth von Ungarn“ (1883) in der Galerie zu Budapest und die „Philippine Welser vor Ferdinand I.“ Sein letztes Bild „Die Thronerhebung des jungen Mathias Corvinus“ war im Münchener Glaspalast 1897 zu sehen, nachdem es im Jahre vorher auf der ungarischen Milleniumsausstellung mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und für den Staat angekauft worden war. Es zeigte alle Vorzüge seiner Kunst, die auch diejenigen der Piloty-Schule waren: technische Solidität, reiche Farbengebung und einen grossen, dramatisch bewegten Apparat von Hauptfiguren und Statisten. *A. W.*

⊙ Der Bildnis- und Genremaler Prof. *Fritz Paulsen* ist am 22. Februar in Berlin im Alter von 60 Jahren gestorben. Ein Zögling der Pariser Schule hatte er sich als Bildnismaler durch seine einschmeichelnde, glatte Art bei der eleganten Welt Berlins sehr beliebt gemacht. Als Genremaler hat er seinen grössten Erfolg 1874 durch eine humorvolle Schilderung von „Bauernfängern beim Kümmelblättchen“ in einer Kellerkneipe erzielt.

WETTBEWERBE.

Berlin. Bestimmungen über den nächsten Wettbewerb um den Kaiserpreis. Für den Wettbewerb um den nächsten Preis des Kaisers im Betrage von 1000 Mark zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst unter den Künstlern Deutschlands sind folgende Bestimmungen veröffentlicht worden. Gefordert wird: die Ergänzung des unteren, vermutlich von einem Gewande verhüllten Teils des in den Königlichen Museen neu aufgestellten Aphrodite-Torsos. Eine Ergänzung von Kopf und Armen wird nicht verlangt. 1) Alle dem Deutschen Reiche angehörigen Künstler sind berechtigt, an der Bewerbung teilzunehmen. 2) Der Torso ist im Erdgeschoss des Alten Museums im Heroensaal (Abschnitt XIX) aufgestellt und mit 18a bezeichnet. Lichtdrucke nach einer photographischen Abbildung können von der General-Verwaltung der Museen gegen Einsendung von 75 Pfennig bezogen werden. 3) Die Ergänzung des Torsos ist an einem Gipsabgusse desselben auszuführen. Von der ergänzten Figur ist ein Abguss bis zum 31. Dezember d. J., nachmittags pünktlich 3 Uhr an die General-Verwaltung der Königlichen Museen in Berlin unter Angabe des Namens und Wohnorts des Künstlers kostenfrei einzuliefern. Für auswärts wohnende Künstler genügt der Nachweis, dass sie bis zum 31. Dezember das Werk behufs Beförderung an die genannte Behörde als Eilfrachtgut der Eisenbahn übergeben haben. 4) An jeden deutschen Künstler, welcher sich bis zum 31. Mai d. J. als Teilnehmer an dem Wettbewerb bei der General-Verwaltung der Königlichen Museen in Berlin meldet, wird ein Abguss des Torsos gegen Zahlung des Vorzugspreises von 5 Mark geliefert. Später tritt der gewöhnliche Verkaufspreis von 12 Mark ein. Die Versendung nach auswärts findet gegen Nachnahme des Kaufpreises und der 3 Mark betragenden Verpackungskosten statt. 5) Die Entscheidung über den Preis erfolgt durch Seine Majestät den Kaiser und König unmittelbar und wird am Geburtstage Allerhöchstdesselben, den 27. Januar 1899, bekannt gemacht. Die zum Wettbewerb zugelassenen Einsendungen werden nach erfolgter Entscheidung zwei Wochen lang öffentlich ausgestellt. 6) Über das mit dem Preise ausgezeichnete Werk und dessen Vervielfältigung bleibt Seiner Majestät dem Kaiser und König die freie Verfügung vorbehalten. 7) Die nicht prämiirten Werke sind nach Schluss der Ausstellung, spätestens aber binnen vier Wochen nach Bekanntmachung des Preises wieder abzuholen. Nach diesem Zeitpunkte werden sie den Eigentümern auf deren Kosten zugesandt werden.

DENKMÄLER.

*** Das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* für Liegnitz, das Bildhauer *Boese* in Berlin ausführt, soll am 4. oder 6. August enthüllt werden.

† *Wien.* Von den preisgekrönten Entwürfen zum Gutenbergdenkmal ist der von *Hans Bitterlich* zur Ausführung angenommen worden.

† *Heidelberg.* Für das Heidelberger Kaiser Wilhelm-Denkmal ist der von den Professoren *Jansen* und *Schill* eingereichte Entwurf zur Ausführung angenommen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Budapest. Der ungarische Kultusminister *v. Wlassics* bewilligte 200000 Gulden zum Zwecke der ungarischen Kunstabteilung in der Pariser Weltausstellung 1900. Für diese Summe werden bei hervorragenden ungarischen Künstlern Gemälde für die staatlichen Sammlungen bestellt, welche zuerst auf der genannten Ausstellung vor die Öffentlichkeit kommen.

Edinburg. — Die 72. *Ausstellung der Königlich Schottischen Kunstausstellung* ist eröffnet und mit 799 Bildern beschickt worden. Ausser wenigen fremden Künstlern ist vornehmlich die schottische, und unter diesen wiederum die jüngere schottische Schule am zahlreichsten vertreten. *v. S.*

London. — In Oxford-Street 133 ist unter dem Vorsitz des spanischen Generalkonsuls eine *Gemälde-Ausstellung* eröffnet worden, die einen Überblick über die gesamten modernen Bestrebungen der *spanischen Kunst* gestattet. Viele Werke in der Manier Fortuny's sind vorhanden, unter dessen Gefolgschaft sich namentlich *Louis Alvarez* auszeichnet. Der besonderen Gönnerschaft des Prinzen von Wales erfreut sich der Maler *A. G. Minera.* Ausser den modernen Gemälden befinden sich reiche Sammlungen ausgestellt von den seltensten maurischen Antiquitäten aller Art, eingelegte altspanische Möbel, Bronzen, Statuetten, und besonders eine prachtvolle Kollektion von altmaurischen Schüsseln und Krügen, deren leuchtender Metallglanz noch heute unerreicht bleibt. Endlich sehen wir eine Sammlung altspanischer Fächer mit Miniaturmalerei und mit Griffen versehen, die der damaligen Kleinkunst ein gutes Zeugnis ausstellen. *v. S.*

G. *Paris.* Die *„Maler des Orients“* haben bei Durand-Ruel eine treffliche kleine Ausstellung veranstaltet. *Girardot* hat in seinen „Nomaden“ — Araber in der Wüste vor ihren Zelten, über die sich das bleiche Mondlicht ergiesst — aus dem Zusammenklang verschiedenartiger weisser und gelblichweisser Töne eine sehr feine malerische Wirkung erzielt. *Taupins* „Haschischraucher“ sind nicht ganz frei von Mängeln der Zeichnung aber prachtvoll im Ausdruck der Köpfe. *Dinet* zeigt uns ein paar trefflich modellirte braune Mädchenkörper auf einer Terrasse im Mondschein. Noch besser haben mir einige seiner kleinen höchst charakteristischen Studienköpfe gefallen. Von den übrigen Bildern, von denen übrigens kaum eins uns gleichgültig lässt, seien *Cottets* „Hölzerne Pferde“, *Maurice Bompards* farbig höchst originelle Studie einer Araberin, *Chudants* „Schlucht von

El Kantara" genannt. Die retrospektive Ausstellung von Bildern des 1877 verstorbenen Orientmalers *Léon Belly* in einem Nebenraume lässt uns ziemlich kühl. Belly, von dem übrigens der Louvre eine Karawane besitzt, ist weder ein zweiter Fromentin noch ein zweiter Decamps. — Dosbourg vermittelt uns die Bekanntschaft zweier höchst talentvoller junger Künstler, der Brüder *Max* und *Émile Girom,* von denen wir übrigens Einzelnes schon kannten. Der erstere, Landschafter, weiss auf kleiner Leinwand trefflich den Eindruck weiter Flächen und Horizonte zu geben. Interessanter noch ist mir der jüngere. Zwei Freundinnen im Gespräch auf dem Sopha, zwei junge Mädchen im Garten, eine Mutter an der Wiege ihres Kindes, eine junge Frau bei der Toilette, das sind die Motive seiner anspruchslosen Pastelle und Ölbilder. Er erzählt uns keine langen Geschichten, sondern begnügt sich, die trauliche Stimmung eines freundlichen Zimmers am Winterabend, wenn die grosse Lampe auf dem Tische brennt, oder die Morgenstimmung eines frostigen Ateliers, das selbst der grosse eiserne Ofen kaum genügend zu erwärmen vermag, in uns wachzurufen oder das Spiel der Sonnenstrahlen zu schildern, die durch das Blattwerk einer buschigen Gartenlaube auf helle Sommerhüte und weisse Mädchenkleider fallen. Die Bilder verraten eine sichere und energische Zeichnung und einen höchst eigenartigen koloristischen Geschmack. Man muss den erst siebenundzwanzigjährigen Künstler im Auge behalten.

Magdeburg. Das städtische Museum hat das Porträt Constantin Meunier's, das Prof. *Max Liebermann* kürzlich gezeichnet hat, für das Kabinett der Aquarelle und Zeichnungen erworben. Gleichzeitig ist für den Porse-Saal des Museums das grosse Gemälde *Walter Leistikow's* „Abendstimmung an einem Grunewaldsee" angekauft worden.

Baden-Baden. Der *„Badener Salon"*, jene in den Prachträumen des Grossh. Konversationshauses von der Stadt Baden-Baden Anfang der neunziger Jahre ins Leben gerufene Kunstausstellung, hatte unter der Schall'schen Direktion auch in der Saison 1897 glänzende Resultate aufzuweisen. Mit hervorragenden Meisterwerken waren *Achenbach, Baisch, Bergmann, Arnold Böcklin, Carlos Grethe, Hamacher, Fr. Kallmorgen, Ferd. Keller, Max Koner, Koppay, Franz von Lenbach, Max Liebermann, E. Meissonier, Ad. Menzel, Claus Meyer, Meyerheim, Caspar Ritter, Schönleber, Simoni, Franz Stuck, Hans Thoma, von Uhde, B. Vautier, Weishaupt, H. Zügel* etc. vertreten, von denen eine ganze Anzahl, wie z. B. das Lenbach'sche lebensgrosse Bismarckbildnis vom Jahre 1896, in- und ausländische Käufer fand. Auch die kommende Saison-Ausstellung, die im April d. J. beginnt, verspricht laut vorliegenden Anmeldungen eine ganz bedeutende zu werden und sind alle etwaigen Anfragen zu richten an die Direktion der Kunstausstellung im Konversationshause (Herrn J. Th. Schall) zu Baden-Baden.

A. R. Die *Dresdener Secession* hat in *Gurlitts Kunstsalon* in Berlin eine Sammelausstellung veranstaltet, an der sich 24 ihrer Mitglieder mit 64 Arbeiten beteiligt haben, wozu noch die in Vierteljahrsheften gesammelten Radirungen und Lithographien der Vereinsmitglieder kommen. Wie in München bedeutet auch in Dresden der Name „Secession" keineswegs einen auf eine gemeinsame Note zusammengestimmten Kriegsruf etwa im Geiste der „Heilsarmee". Nicht gemeinschaftliche künstlerische Ziele allein, sondern auch die bekannten äusseren Umstände haben der „Secession" Mitglieder zugeführt, die in ihrer Kunst eigentlich nichts Revolutionäres an sich haben. So begegnen wir z. B. auf dieser Ausstellung wieder der schon früher in Berlin gezeigten „Dame in Grün" von *Carl Bantzer.* Aus einiger Entfernung betrachtet muthet sie uns in ihrem rötlich durchschimmerten Sfumato wie ein Bild aus der Schule Leonardo's an, und das will heute schon viel sagen. In der Naturstudie nach einem Mann, der eine Säge schärft, ist Bantzer dagegen durch und durch modern: ein Impressionist, der nur die Wirkung eines Augenblicks, eines Flimmerns erfasst und festzuhalten gesucht hat. Aber den Augenblick wirklich festzuhalten, wird ihm und anderen Mitgliedern der „Dresdener Secession" trotz schweren Ringens kaum jemals gelingen. Seit Jahren schon müht sich *Paul Baum* mit allen Mitteln des Strichelns und Punktirens an demselben Problem ab; aber mit jeder neuen Landschaft, die wir von ihm sehen, wächst bei uns die Überzeugung, dass er sich eigentlich im Kreise herum dreht und die gesuchte Einfachheit seiner Motive nicht mehr weit von Manirirtheit entfernt ist. Auch in den fünf Herbst- und Winterlandschaften, mit denen er hier vertreten ist, ist er der Lösung seines Beleuchtungsproblems nicht merklich näher gekommen. Mit Baum verwandt in der Art zu sehen und zu malen ist *M. A Stremel,* der ausser vier Landschaften drei Interieurs: Schiller's Sterbezimmer, das gelbe Zimmer in Goethehause zu Weimar und das Heim eines alten Junggesellen ausgestellt hat. Bei den beiden „klassischen" Stücken kommt man auf den Gedanken, dass den Künstler weniger die geweihten Stätten um ihrer selbst willen zur Wiedergabe gereizt haben, als dort die grünen, hier die gelben Wände, die ihm einen erwünschten Vorwand zur Erprobung seiner koloristischen Grundsätze geboten haben. Die Stimmungslandschaft im Sinne der Franzosen vertreten mit Glück *W. G. Ritter* (Dämmerung an der Elbe), *Bertha Schrader* (die Augustusbrücke bei herbstlicher Regenstimmung) und *Anton Pepino,* während sich *Walther Besig* bei seinem sich an den Rückseiten von Bauernhäusern vorüberschlängelnden Bach anscheinend an die Glasgower gehalten hat. *Max Pietschmann* ist nur mit einem schon von früher bekannten Bild vertreten, das einen auf einem Baumast sitzenden, die Syrinx blasenden Satyr darstellt, dem eine Nymphe unten auf der Wiese lauscht, einem Bilde von Kraft und Gesundheit, das eine erfreuliche Läuterung seines künstlerischen Wesens zeigt. *Felix Borchhardt* und *Emil Glöckner* haben sich nur mit geringen Arbeiten beteiligt, die für ihre Eigenart wenig charakteristisch sind. Zwei für Berlin neue, verheissungsvolle Talente lernen wir in *Marianne Fiedler* und *Georg Jahn* kennen. Erstere weiss in ihren vier weiblichen Bildnisköpfen — drei Kreide- und Rötelzeichnungen und einer farbigen Steinzeichnung — mit den einfachsten Mitteln kräftige äussere Wirkungen zu erzielen und auch in seelische Tiefen einzudringen. *Georg Jahn* ist ein Stecher, wie wir ihn seit Stauffer-Bern nicht gesehen haben. Diesen übertrifft er sogar noch im Gefühl für farbige Wirkung und für tiefinnerliche Charakteristik, was sich besonders in seiner ruhenden, den Beschauer mit märchenhaften Augen anschauenden Sphinx zu erkennen giebt. Der Kopf einer alten Frau folgt wieder mehr der Rembrandt'schen Richtung, wie sie Waltner und besonders Köpping weiter ausgebildet haben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** Der *Deutsche Kunstverein in Berlin* hat den Geh. Oberregierungsrat *Erich Müller* an Stelle des ausgeschiedenen Geheimrats von Moltke zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt.

London. — Das Bestreben der Specialisirung aller verschiedenen Kunstzweige hat in London in diesen Tagen

eine neue *Gesellschaft, die der „Mezzotint Engravers“*, entstehen lassen. Letztere ist als eine Abzweigung der „Painter-Etchers“, der „Maler-Radirer“, zu betrachten. Die Ausstellung dieser Künstlergruppe findet zur Zeit bei Goupil & Co. in Bedford-Street statt. Erwähnenswerte Blätter sind vorhanden von *J. Knight*, von Professor *Herkomer* ein Porträt von John Ruskin, dann Arbeiten von *J. Aumonier*, ferner von *Pratt*, *Robinson* und *Dicksee*. Eins der besten Werke hat *D. A. Wehrschmidt* mit seinem Porträt des „Grafen von Dufferin“, nach Holl, geliefert. *v. S.*

† *Frankfurt a. M.* Die Frankfurter Künstlergesellschaft hat *Hans Thoma* für das laufende Jahr zum Präsidenten gewählt.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** Der *Generalverwaltung der Kgl. Museen in Berlin* ist vom Sultan erlaubt worden, *Ausgrabungen auf der Stätte von Milet* zu veranstalten. Direktor Wiegand, der Nachfolger Humann's, wird, wie die „Köln. Ztg.“ meldet, die Arbeiten im Herbst beginnen.

VERMISCHTES.

Grabsteinfund im Münster zu Ulm. Im Dezember v. J. stiess man bei den durch die geplante Münsterheizung veranlassten Grabarbeiten im Innern des Münsters im nördlichen Seitenschiff auf einen etwa 40 cm unter dem Fussboden im Schutt eingebetteten Kalksteinblock von 2 m Länge, 0,9 m Breite und 0,3 m Dicke. Der Stein trägt keine Inschrift, ist aber durch die darauf angebrachte Reliefarbeit als Grabstein gekennzeichnet; er zeigt nämlich auf der eigentlichen Schauseite einen von Fratzenköpfen aufgefangenen sog. Eselsrücken, der von einem gotisch verzierten Kreuz überragt wird; zu beiden Seiten des Kreuzes sind zwei Steinmetzhämmer sog. Flächen in natürlicher Grösse abgebildet, der Eselsrücken aber umschliesst ein Wappenschild, das einen doppelt gebrochenen Winkelhaken zeigt. Dasselbe Wappen wiederholt sich auf der oberen und auf der unteren 0,3 m hohen Seitenfläche des Steines, woraus hervorgeht, dass der Stein liegend zu denken ist. Arbeit und Ornament weisen auf das Ende des 14. Jahrhunderts; der doppelt gebrochene Winkelhaken ist aber das Werkzeichen der Werkmeisterfamilie Parler von Gmünd und Prag, und damit fällt plötzlich ein neues Licht auf die bis heute so dunkle Baugeschichte des Münsters im 14. Jahrhundert. Als die ältesten Baumeister erscheinen bekanntlich in den Jahren 1386—87 zwei Meister Heinrich und ein Meister Michel, den man schon früher mit den Parler in Verbindung gebracht hat. Urkundlich gesichert sind ebenfalls zwei Heinrich aus der Familie Parler und zwar Henricus de Colonia 1333 genannt auf der Inschrift im Dom zu Prag und nach neueren Forschungen auch in Reutlingen um 1356 thätig, der Vater des Hauptmeisters zu Prag Peter von Gmünd († 1398), und Heinrich von Gmünd, in Mailand Enrico de Gamodia genannt (1378—1392). Ein Bruder desselben ist Michel von Freiburg 1380—1385 genannt, zuletzt in Strassburg thätig. Einem dieser drei genannten Meister muss somit der Grabstein angehört haben. Genaueres lässt sich vorläufig nicht sagen. MAX BACH.

† *München. — Fritz von Uhde's* Himmelfahrt ist, nachdem der Künstler die Christusfigur verändert hat, nun doch noch vom bayerischen Staate um 25000 M. angekauft worden.

München. Kunstverein. H. E. von Berlepsch, der sich auf der letzten Internationalen Ausstellung in München 1897 durch seine modernen Möbel (Schreibtisch und Bücherschränke) als einer der tüchtigsten Vorkämpfer des neuen Geschmackes im Kunstgewerbe hervorgethan hatte, zeigt durch ganz überraschend schöne Entwürfe für *Büchereinbände* von neuem seine bekannte Vielseitigkeit. Gegen 100 Blätter Studien sind beigegeben, ein ausserordentlich lehrreiches Material. Pflanzenornamente, leicht und frei stilisirt, bilden durchweg das Hauptmotiv der Muster. Die Farbenwirkung ist kräftig, in allem wird auf die Bedürfnisse der Lederpressung wohlbedacht Rücksicht genommen, ebenso auf die Struktur des Bucheinbandes. Der grosse Schatz künstlerischer Anregung sollte namentlich im Centrum des Buchhandels, in Leipzig, beachtet werden. *A. W.*

VOM KUNSTMARKT.

Paris. Am 14. und 15. Februar wurde im Hôtel Drouot die *Sammlung Leon Ducloux* — Zeichnungen und Aquarelle des 18. Jahrhunderts — versteigert. Die Beteiligung des Publikums war sehr stark, und es zeigte sich, dass die Preise für die Boucher, Fragonard, Swebach u. s. w. von der enormen Höhe, die wir im vorigen Jahre gelegentlich der Vente Goncourt und der Vente Jérôme Pichon feststellen konnten, keineswegs herabgegangen sind. Die 215 Nummern brachten insgesamt 432575 Franken ein. Wir können nur die wichtigsten Preise wiedergeben. Nr. 10. *Borel*, Folge von 26 Aquarellen (Psyche und Kupido) 36000 Frcs. (40000 gefordert) — Nr. 13. *Bosio*, „ein Pariser Salon im Jahre 1801“ 4300 Frcs. — Nr. 14—25. 12 *Boucher*, durchschnittlich 2000 Frcs. (Sachen allerersten Ranges fehlten). — Nr. 33. *Chalgrin*, „Ein Ballsaal“ 4150 Frcs. — Nr. 42. *Debucourt*, „Die Pariser auf den Marsfelde“, kunst- und kulturgeschichtlich gleich interessantes grosses Aquarell 19600 Frcs. (von der Stadt Paris für das Musée Carnavalet erworben). — Nr. 63. *Fragonard*, „Jupiter und Danae“ 16100 Frcs. — Nr. 64. *Ders.*, „Studie für den gekrönten Liebhaber“ 9100 Frcs. — Nr. 66. *Ders.*, „Das Strumpfband“ 6100 Frcs. — Nr. 74. *Gravelot* „Der Ball“ 7505 Frcs. — Nr. 91. *Le Prince*, Entwurf eines dekorativen Gemäldes 4700 Frcs. — Nr. 138. *Portail*, „Das Duett“ 20000 Frcs. — Nr. 140. *Pourcelly*, „Das Logenfest 1791“ 4020 Frcs. — Nr. 142. *Prud'hon*, „Die vier Stunden des Tages“ 4100 Frcs. — Nr. 151. *Swebach-Desfontaines*, „La Plaine des sablons“ 13700 Frcs. — Nr. 158. *Taunay*, „Der Streit“ 7800 Frcs. — Nr. 166. Frau *Vigée-Lebrun* Frauenporträt 3050 Frcs. — Nr. 167—174. Acht *Watteau* (keine Sachen ersten Ranges), zusammen 13710 Frcs. — Nr. 185. *Französische Schule*, „Das Konzert im Parke“ 11900 Frcs. Bedeutend geringer waren die Preise für *Hubert Robert*, *Cochin*, *Huet*, *Moreau le jeune;* doch fehlte es auch hier an Werken erster Ordnung. Sehr lebhaft wurden dagegen einige Miniaturen umstritten: Nr. 203. *Weyler*, Porträt des Grafen Angevillier 18100 Frcs. — Nr. 204. *Hall*, Porträt der Gräfin de Simiane 14000 Frcs u. s. w. *G.*

† *Wien.* — Am 8. März und den darauf folgenden Tagen kommt der umfangreiche künstlerische Nachlass des am 17. September 1897 verstorbenen Professor *Alois Schönn* bei H. O. Miethke zur Versteigerung. Es sind Ölbilder, Ölstudien, Aquarelle, Skizzen und Zeichnungen des Künstlers, sowie ungefähr 20 Bilder und Studien anderer Meister. Der mit Abbildungen reich versehene Katalog zählt im ganzen 805 Nummern.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 18. 10. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DAS DENKMAL KAISER WILHELMS I. FÜR HAMBURG.

Es waren in Hamburg Meinungsverschiedenheiten über die Platzfrage, welche die Errichtung eines Denkmals für Wilhelm I. bisher immer noch verzögert hatten. Formell war die Absicht der Errichtung eines Denkmals gleich nach dem Tode des Kaisers ausgesprochen worden. Die damals ohne Konkurrenzausschreibung eingegangenen Entwürfe gefielen nicht recht, man wollte das Ergebnis der Konkurrenz um das Berliner Nationaldenkmal abwarten. Schliesslich schlief die Sache langsam ein, bis die Platzfrage aus verkehrstechnischen Rücksichten wieder berührt wurde und im vorigen Frühjahr die regierenden Körperschaften den Rathausmarkt als Platz definitiv festlegten. Die Bürgerschaft sprach damals den Wunsch aus, dass eine Konkurrenz ausgeschrieben würde, aber fast ein Jahr lang hörte man nichts von der Denkmalsangelegenheit, bis die Denkmalskommission jetzt mit dem vom Senate angenommenen und nur noch von der Bürgerschaft mitzugenehmigenden fertigen Entwurfe von Professor *Schilling-Dresden* hervortrat. Bei der Konkurrenz um das Nationaldenkmal war ein Schilling'scher Entwurf mit dem ersten Preise gekrönt, aber nicht zur Ausführung bestimmt worden. Um diesen Entwurf hatte sich der Denkmals-Ausschuss, in dem die hervorragendsten künstlerischen Persönlichkeiten Hamburgs vertreten waren, beworben und den Künstler Professor Joh. Schilling ersucht, diesen für Hamburger Verhältnisse umzuarbeiten. Dies geschah in drei Formen, von denen eine, die jetzt öffentlich ausgestellte, in ihren Grundzügen ausersehen ist, das Gedächtnis Kaiser Wilhelms I. wachzuhalten.

Die Gesamtanlage des Denkmals zerfällt in drei Teile, die grosse Kaisergruppe im Mittelbau und zwei Monumentalbrunnen, die zu beiden Seiten die Mittelgruppe effektvoll flankiren. In der Mitte eines langgestreckten Bassins, in Form eines 12 Meter langen und $2\frac{1}{2}$ Meter breiten Rechtecks, dessen Langseiten halbkreisförmig erweitert sind, so dass der Mitteldurchmesser statt $2\frac{1}{2}$ $5\frac{1}{2}$ Meter beträgt, steht bei diesen Monumentalbrunnen eine zur Ausführung in Bronze vorgesehene Schale, einer römischen Trinkschale sehr ähnlich, aus der sich, auf zwei auseinander hervorwachsende Palmenkapitäle gestellt, die Brunnenfigur erhebt. Bei dem einen Brunnen symbolisirt ein dreizackschwingender Neptun das Meer, auf dem andern soll eine in der Luft rudernde schlanke Jungfrauengestalt die Elbe versinnbildlichen. In dem Brunnenbecken selbst schwimmen, halb schon den Fluten entsteigend, geschickt und lebendig modellirte Meercentauren und Meercentaurinnen, welche auf riesigen Muschelschalen die Schätze des Meeres und der überseeischen Länder herbeischleppen. Die Brunnen stehen nach ihrem ideellen Gehalt in keiner Beziehung zum Kaiserdenkmal, sondern solien, neben ihrer Beziehung auf Hamburg als Seestadt, für das Denkmal selbst nur dekorativ wirken. Sie thun dies auch in gewünschtem Masse.

Das Kaiserdenkmal im Mittelbau erhebt sich auf breiter Plattform, die in ihren Achsen die Masse von 30 und 22 Meter aufweist und ihre Front dem Rathaus zuwendet. Die Verbindung zwischen dem mit Gartenanlagen geschmückten Denkmalsplatze und der Plattform stellen fünf Stufen her, die vorn geradlinig verlaufen, an den Seiten aber geschweift abschliessen, entsprechend der Form des ellipsenartigen Abschlusses, welchen die in der Grundanlage rechteckige Plattform zu beiden Seiten erhalten hat. Auf der Vorderseite

völlig frei, wird die Plattform auf der Rückseite durch niedrige Ballustraden abgeschlossen, die aber in der Mitte der Hinterseite Raum für eine 8 Meter breite fünfstufige Treppe lassen, welche durch schlanke Pylonen geziert ist. Die Pylonen von obeliskenähnlicher, etwas beängstigender Schlankheit tragen im Fluge herbeieilende Viktorien, welche den sieggekrönten Kaiser mit Lorbeerkränzen schmücken wollen. Pylonen und Viktorien erreichen fast die Höhe der Reiterfigur des Kaisers. Gestalt und Haltung der Viktorien ist die konventionelle antike. Den vorderen Abschluss der Ballustraden an den Enden der längeren Queraxe bilden zwei niedrige Gruppen von je drei sitzenden allegorischen Figuren auf niedrigen Postamenten. Die Allegorien sind durch die bekannten ihnen beigegebenen Attribute verständlich. Links vom Beschauer bilden die Metall- und die Textil-Industrie eine Gruppe mit dem Handel, den sie in ihre Mitte genommen haben, und rechts schauen Wissenschaft, bildende Kunst und Tonkunst ehrerbietig zu der Kaiserfigur auf. Die Gruppen sind natürlich und nicht übermässig bewegt entsprechend dem Gesamtcharakter des Denkmals.

In der Mitte der Plattform erhebt sich der mässig (etwa 7—8 Meter) hohe Sockel für die etwa 6 Meter bis zur Helmspitze messende Reiterfigur des Kaisers. Sich nach oben verjüngend ruht der Sockel auf zwei Stufen und ist an den senkrechten Kanten mit Voluten geschmückt, zwischen denen die Hochreliefs der Seitenfelder Platz finden. Die Reliefs leiden vor allem an dem Mangel, dass man unbedingt der Erläuterung des Künstlers bedarf, um zu erkennen, was sie bedeuten sollen. Reichsschild, Reichsschwert und Reichskrone, welche auf der Stirnseite den Sockel zieren und den Namen Wilhelm I. einschliessen, sind ja verständlich. Vergeblich habe ich aber nach einer Deutung der kleinen Gruppe an der Rückseite gesucht und gefragt. Für die beiden grossen Reliefs an den Längsseiten des Sockels liegt eine Erläuterung des Künstlers vor, mit der sie sich verstehen lassen. Das zur Linken des Kaisers will die Vereinigung von Nord und Süd unter der deutschen Flagge durch zwei Frauengestalten verkörpern, die sich die Hand reichen, aus denen aber nicht möglich ist herauszufinden, dass sie Nord und Süd bedeuten sollen. Das Relief zur Rechten des Kaisers zeigt eine weibliche Figur, die in einem Muschelwagen von Seepferden durch die Wogen gezogen wird; eine heroldartige Figur mit dem Hamburger Wappen am Wams hält schützend über die weibliche Figur eine Flagge. Der Künstler will, dass man in dem Relief den deutschen Handel unter dem Schutze der deutschen Seeflagge erkennen soll.

Ein Meisterstück in der Auffassung, dem man ansieht, dass der Künstler mit Liebe und Hingebung der Aufgabe sich widmete, ist die Figur des Kaisers. Auf edlem trefflich modellirten Pferde, das in dem Augenblicke dargestellt ist, wo es der Reiter in ruhiger Gangart angehalten, sitzt die Gestalt des Kaisers, lebenswahr, ohne Pose, wie man ihn so oft gesehen hat, als schaute er betrachtend auf etwas hin, was ihn interessirt. Er wird auf dem Rathausmarkte nach der Rathausfront hinschauen, die mit den Bildsäulen grosser deutscher Kaiser geschmückt ist. Der Mantel ist auseinander geschlagen und zeigt die Interimsuniform des Generals, welche Helm und Säbel vervollständigen. Die Hände hat der Kaiser über den Zügeln zusammengelegt. Reiter und Pferd bilden ein harmonisches Ganzes und finden allgemeine Anerkennung auch in Kreisen, in denen man sonst mancherlei am Denkmal auszusetzen weiss. Der Gesamteindruck des Denkmals ist ein ruhiger, beschaulicher, wenn man so sagen darf, akademisch korrekter. Es ist eine in allem wohl abgewogene Arbeit, der aber leider, das ist die Ansicht vieler hiesiger künstlerischer Kreise, der grosse Zug fehlt.

Als Material für die Ausführung ist bei der Plattform deutscher Granit und Mosaikpflaster, für die architektonischen Teile roter polirter schwedischer Granit und für die Figuren, Reliefs und Ornamente Bronze gedacht. Die Kosten der Ausführung sind mit 750000 Mark anscheinend zu niedrig veranschlagt.

H. S. ELBA.

BÜCHERSCHAU.

Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen.* (Mit 183 Figuren und einer Tafel.) Leipzig, J. A. Barth, 1897. 8°. VIII und 424.

Das interessante Buch lässt sich hier nur seiner Tendenz nach charakterisiren, nicht auszugsweise mitteilen. Der Verfasser geht aus von dem psychologischen Thatbestand, dass alle Formen auf Thätigkeit gedeutet werden. Die Säule ist im Augenblick der ästhetischen Anschauung nicht ein ruhendes Gebilde, sondern ein Wesen, dass sich seine Form selbst giebt, das aufsteigt, sich zusammen nimmt, den Eindruck des Widerstandes erfährt und überwindet u. s. w. Nicht nur eine reiche Kunstform, schon die blosse Konfiguration von ein paar Punkten, eine Linie, eine abgegrenzte Fläche hat eine bestimmte Tendenz, entwickelt eine ihr eigentümliche Thätigkeit. Was Lotze darüber im Mikrokosmus kurz andeutend, aber mit feinem Gefühl geschrieben hat, ist bekannt. Lipps beschreibt nun die Thatsachen der ästhetischen Auffassung der Raumformen systematisch und präcis und verwendet diese Thatsachen zur Erklärung der geometrisch-optischen Täuschungen. Warum erscheint ein Quadrat grösser, wenn eine Seite in der Zeichnung fehlt, als das gleichmässig umschriebene? Weil die Fläche an der offenen Seite sich auszudehnen und in die Umgebung hinüberzufliessen scheint. Es ist die allgemeine Regel, dass man das Begrenzte als solches unterschätzt, denn im begrenzten Raum wirkt die begrenzende Thätigkeit als wesentlicher Eindruck und die entgegenwirkende Ausdehnung oder Ausbreitung erscheint nur als sekundäre Tendenz. In dieser Art gelingt es dem Verfasser, die mannigfaltigen geometrisch-optischen Täuschungen aus einem einheitlichen Gesichtspunkt zu erklären.

Die Beobachtungen über die optischen Eindrücke sind offenbar mit vieler Sorgfalt vorgenommen worden, und wenn diejenigen, die gewohnt sind zu zeichnen und das Augenmass zu üben, in dieser Frage als ungeeignete Versuchspersonen bei Seite gelassen wurden, so wird niemand etwas dagegen einwenden. Das Problem der Täuschungen möchte mit dem Lipps'schen Buch im Prinzip erledigt sein. Es handelt sich nicht um Kuriositäten, sondern um psychische Grundthatsachen von grösster Bedeutung. Und wichtiger als die Täuschungen erklärt zu haben, scheint dem Verfasser dies: dass sein Buch Fingerzeige zur Begründung einer ästhetischen Mechanik und damit zur Begründung des ästhetischen Verständnisses der schönen Form überhaupt enthalte. „Man weiss, wie es auf diesen Gebieten jetzt noch um die Kunstwissenschaft bestellt ist. So übel, dass dieselbe für die wichtigsten Formenunterschiede nicht einmal Namen besitzt, dass sie in den wenigen Begriffen des Rundstabes oder der Hohlkehle, der steigenden oder fallenden Welle, der Volute, der Eiform etc. beliebige äusserlich einander ähnliche, aber ihrem ästhetischen Charakter nach ausserordentlich mannigfaltige und gelegentlich durchaus heterogene Formen unterbringt. Es ist nicht ungerecht, wenn ich meine, es sei der Weg von solcher „Kunstwissenschaft" zur wirklichen Kunstwissenschaft nicht viel weniger weit, als der Weg von der Botanik der Küche zur Botanik des Pflanzenphysiologen."

H. WÖLFFLIN.

François Benoit, l'art français sous la révolution et l'empire. Paris, Société française d'éditions d'art, L.-Henry May, 1897. in 4°. (XII u. 458 S.)

Zum ersten Male wird in diesem breit angelegten Werke der Versuch gemacht, in methodischer Weise die Entwicklung der französischen Kunst von 1791 bis 1814 zu erklären und in den Hauptzügen zu schildern. Der erste Band behandelt ausführlich die Kunstmeinungen und Kunstlehren der Zeit und giebt einen weiten Überblick über die in Architektur, Malerei und Plastik thätigen Künstler und ihre Werke. Ein zweiter Band, der noch erscheinen soll, wird die vervielfältigenden Künste und die gewerblichen Künste behandeln. Das Werk ruht durchaus auf gründlichen Quellenstudien, verarbeitet eine weitschichtige Litteratur und zeugt in den die Künstlergeschichte betreffenden Abschnitten von einer Autopsie, die besonders aus den französischen Provinzsammlungen eine Menge vergessenes Material für die Kunstgeschichte nutzbringend verwertet hat. Benoit hat mit diesem Werke eine durchaus gewissenhafte Arbeit geliefert, wie sie gerade für diese von der Detailforschung sehr vernachlässigte und doch für die Entwicklung der französischen Kunst im 19. Jahrhundert so wichtige Periode gefehlt hat. In seinem ästhetischen Urteil befleissigt sich der Verfasser einer grossen Objektivität, die sich bemüht, auch solchen Kunstrichtungen, die das moderne Empfinden abstossen, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, indem er ihre Bedeutung für den Fortgang der künstlerischen Entwicklung erklärt. Die Illustration giebt meist wenig oder gar nicht bekannte Werke wieder. In dankenswerter Weise ist ein genauer bibliographischer Index dem Buche einverleibt. *R. G.*

KUNSTBLÄTTER.

B.— *Grosse photographische Neuaufnahmen des Preller'schen Odysseecyklus im Museum zu Weimar.* Im I. Hefte des I. Jahrganges 1866 brachte die Zeitschrift für b. Kunst eine wohlgelungene Radirung von Hummel nach dem dritten Breitbilde des Odysseecyklus, der damals von Fr. Preller im neuerbauten Museum in Weimar in Wachsmalerei ausgeführt wurde. Seitdem hatten wir noch oft Veranlassung, Reproduktionen in den verschiedensten Techniken nach diesem im besten Sinne populär gewordenen und auch heute noch im alten Ruhme blühenden Werke der Monumental- und idealen Landschaftsmalerei zu verzeichnen. An photographischen Aufnahmen aber erschienen nur kleine, die mehr zu Souvenirs für die Museumsbesucher, denn zu kunstwissenschaftlichen Zwecken geeignet waren. Kürzlich ist nun, wenn auch spät, dafür umso vorzüglicher diesem Wunsche Erfüllung geworden. Der Photograph Schwier in Weimar, von dem auch die bisherigen kleinen Aufnahmen herrühren, hat im letzten Sommer den ganzen Cyklus nebst Predellen mit grossen, farbenempfindlichen Platten aufgenommen und ein überraschend erfreuliches Resultat gewonnen. Die ganze prächtige Reihe der Aufnahmen lässt an Klarheit, Schärfe und gleichmässigem Ton in der That nichts zu wünschen übrig. Auf 6 Cartons in der Grösse von 61×91 c sind zur bequemen Übersicht die je 2 Bilder der Schmalwände und die 4 Gruppen der Breitwand nebst den Predellen zusammengestellt. Ein Inhaltsverzeichnis und eine solide Mappe vervollständigen die gediegene Publikation. Die 16 Hauptbilder, ohne die Predellen, einzeln auf extrastarkem Carton, sind noch in einer II. Ausgabe vereinigt, die vor der ersteren den Vorzug der bequemeren Handlichkeit hat.

PERSONALNACHRICHTEN.

† *Berlin.* — Dem Regierungs-Baumeister *R. Borrmann* und Dr. *Valerian von Loga*, Direktorial-Assistenten an den Königl. Museen, ist der Professortitel verliehen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. Die Gesellschaft der Medailleure, eine kleine sehr geräuschlos und anspruchslos auftretende Verbindung, hat ihre Arbeiten in der „Dutch-Gallery" in Brook-Street ausgestellt. Der Präsident der Vereinigung Mr. Legros, sowie Mr. Charles Holroyd, der Direktor der modernen „British Art Gallery" und Miss Hallé haben eine ganze Reihe besonders gut gelungener Kunstwerke vorgeführt. *v. S.*

† *Petersburg.* Die Kaiserliche Gesellschaft zur Förderung der Künste wird vom nächsten Jahre ab *Ausstellungen von Bildern und Gegenständen der dekorativen Kunst französischer Meister* veranstalten. Diesen Ausstellungen, welche alle zwei Jahre stattfinden sollen, wird in Petersburg sowohl als in Paris ein offiziöses Gepräge gegeben. Der französische Minister des Auswärtigen ist in das Ausstellungscomité eingetreten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

London. Zu wirklichen Mitgliedern der *Royal-Academy* wurden gewählt: die Maler *B. W. Leader* und *J. Seymour Lucas*, zum Associate *Napier Hemy.* *v. S.*

London. Zur Bildung einer *internationalen Kunstgesellschaft* hat sich hierselbst unter der Führung der nachstehenden Künstler ein Ausschuss gebildet: Whistler, Alfred Gilbert, F. Sandys, James Guthrie, Furse, Shannon, Charles Ricketts und andere. Schon für den nächsten Mai soll eine internationale Ausstellung von Werken der Vereinsmitglieder stattfinden. Selbstverständlich werden die fremden Künstler den einheimischen in jeder Beziehung gleichgestellt. Jedenfalls bietet das Unternehmen auch deutschen Künstlern mehr Gelegenheit wie bisher in England bekannt

zu werden. Leider war dies bis jetzt nur ausnahmsweise der Fall, da allen auswärtigen Meistern stets grosse Schwierigkeiten zur Ausstellung ihrer Arbeiten in England ent-[illegible] [illegible]

Hamburg. Der zum Neujahr d. J. im hiesigen *Kunstverein* erfolgte Wechsel in der Geschäftsführung machte sich bereits in den abgelaufenen Monaten in recht erfreulicher Weise bemerkbar. Aus den verschiedenen Sonderausstellungen von Segantini, Thoma und Trübner, welche im Januar stattgefunden haben, wurden von Seiten der Kunsthalle zwei Gemälde von Segantini „Glaubenstrost" und „Weide im Engadin", ferner das „Doppelporträt" von Hans Thoma, ihn selbst und seine Gattin vorstellend, sowie ein schönes landschaftliches Gemälde von Trübner für die staatliche Gemäldesammlung angekauft. Sonderausstellungen von Frau Wisinger-Florian in Wien, Friedr. Kallmorgen, Rud. Dammeier stehen unmittelbar bevor, während die Entwürfe zu dem von Johs. Gehrts arrangirten historischen Festzug für Hannöv. Münden augenblicklich ausgestellt sind und grosses Interesse finden. Statt der alljährlichen grossen Frühjahrsausstellung findet in diesem Jahr, vom 15. März bis 30. April dauernd, ausnahmsweise eine grosse Sonderausstellung von Werken Hamburger Künstler, sowie von Kunstwerken aus Hamburger Privatbesitz in der Kunsthalle statt. Anmeldungen von solchen auswärts lebenden Hamburger Künstlern, welche eine Einladung nicht erhalten haben sollten, werden vom Kunstverein Hamburg, Kunsthalle, entgegengenommen.

London. Am 19. Januar traten die stimmberechtigten Mitglieder der *Königlichen Kunstakademie* zusammen, um vier neue Mitglieder zu erwählen. Nach mehrmaligen Abstimmungen ergab sich folgendes Resultat: Zu Akademikern wurden der Maler Edward J. Gregory, und der Architekt George Aitchison ernannt, während der Maler P. Smythe und H. La Thangue als Associates aus der Wahl hervorgingen. Für die Betreffenden gilt es als eine Art Ehrenpflicht, der „Diploma-Galerie" baldmöglichst eines ihrer Werke zu überweisen. Obwohl nun durch diese Sitte, die in der Akademie belegene Galerie, mit sehr charakteristischen Arbeiten ausgestattet ist, so wird sie doch vielfach, selbst von Londoner Kunstfreunden übersehen. Ausser den Stiftungsbildern der Akademiker befinden sich auch andere sehr wertvolle Kunstschätze in der Sammlung, unter denen ich nur das bekannte Marmorrelief von Michelangelo hervorheben will, das Maria mit dem Christuskinde und den kleinen Johannes darstellt. *v. S.*

Berlin. In der Sitzung der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 28. Januar sprach Herr Dr. Heinrich Alfred Schmid Worte der Erinnerung an Jacob Burckhardt, die zum grössten Teil aus Selbsterlebtem geschöpft ein Bild gaben von der umfassenden Lehrthätigkeit, die der Verstorbene trotz seiner litterarischen Erfolge als seinen eigentlichen Beruf ansah. — Den Bilderschmuck byzantinischer Kirchen behandelte darauf Herr Prof. Max Georg Zimmermann. Obwohl nur sehr wenig von monumentaler Dekoration in Mosaik und Wandmalerei aus byzantinischer Zeit erhalten ist, lassen sich doch diese Reste zu einem Bilde zusammenschliessen, das wohl eine Anschauung von der typischen Anordnung des Bilderschmucks geben kann. Die morgenländischen und die russisch-byzantinischen Kirchen verlegen die Verherrlichung der himmlischen Kirche in den Kuppelraum, die der betenden Kirche in die Apsis und die der irdischen in den Umgang. Von den verschiedenen Typen, die für die Kuppel gelten, behandelt der eine Christus gen Himmel fahrend oder thronend, der andere Christus als Weltenrichter. Die betende Kirche in der Apsis vertritt das Bild der Madonna, sei es als Orans, nicht selten von Aposteln und Bischöfen begleitet, oder als thronende Mutter mit dem Kinde. Für die irdische Kirche im Umgang stehen die als „Feste des Herrn" gefeierten Vorgänge aus dem Leben Christi und ihre Zeugen, die Propheten, Apostel, Patriarchen und Märtyrer. Mitunter, wie in den Kirchen auf dem Berge Athos, treten liturgische Gedanken dafür ein, die aber nur die feierliche Form des Gebets darstellen, also wieder auf die betende Kirche führen. In den abendländischen Basiliken schon war Christus als Hauptfigur des ganzen Schmucks betont, er bleibt es auch in den morgenländischen Centralkirchen, da er hier den bedeutendsten Punkt der Architektur, die Mitte der Hauptkuppel einnimmt. Dieses Verhältnis zwischen den inhaltlich wichtigsten Teilen des Schmucks und den architektonisch wichtigsten Teilen des Baus findet sich gerade in den italo-byzantinischen Mosaiken von Venedig und Sizilien. San Marco in Venedig und La Martorana in Palermo sind nicht bloss byzantinisch gebaut, sondern auch byzantinisch dekorirt. Die Teilung der Cappella Palatina von Palermo und des Doms von Monreale in das abendländisch-basilikale Langhaus und das einer byzantinischen Centralkirche verwandte Presbyterium übt auch ihren Einfluss auf die Dekoration dieser Räume im Sinne ihrer Vorbilder. Nur die Apsis dieser italo-byzantinischen Kirchen ist davon ausgenommen. Hier ist die Madonna durch Christus ersetzt, da die Apsis als der vornehmste Raum der Kirche galt. So hat man in Monreale und Cefalù den Gestaltenkreis der byzantinischen Kuppeln auf die Apsis übertragen, um dadurch dem Hauptpunkt auch den vornehmsten Schmuck zu verleihen. Im Allgemeinen trägt die Bilderfolge der altchristlichen Basilika mehr den Charakter des Christlich-religiösen, während die Ausschmückung einer byzantinischen Kirche mehr das specifisch Kirchliche zum Ausdruck bringt. *T. F.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⊙⊙ Ein sehr ergiebiges *Ausgrabungsfeld* hat sich das Berliner Museum in *Priene* geschaffen. Die im Herbst 1895 begonnenen und bis jetzt fortgesetzten Arbeiten haben eine griechische Stadt aus dem Boden herausgeholt. Es ist ein Fund einzig in seiner Art. Zum ersten Mal ersteht hier das Gesamtbild einer Stadtanlage aus griechischer Zeit wieder, ähnlich vollständig und anschaulich, wie es auf italischem Boden die Ruinen von Pompeji bieten, und in besonders hohem Masse reizvoll und lehrreich durch seine Geschlossenheit: die Stadt ist nach einheitlichem Plane und in nicht sehr langem Zeitraum, im grossen und ganzen während des 3. Jahrhunderts v. Chr., ausgebaut und in der Folgezeit ohne wesentliche Neugestaltung und Veränderung geblieben. Sie ist anschliessend an den von Pythios, den Architekten des Mausoleums von Halikarnass, gebauten und von Alexander geweihten Athenatempel entstanden, dessen Trümmer als einzige unverschüttet gebliebene Ruine dieser Stätte die wissenschaftliche Forschung seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts lebhaft beschäftigt haben. Jetzt ist der Tempel aus seiner bisherigen Isolirung herausgetreten und um ihn und weithin südlich auf den Berghängen, die terrassenförmig zur Ebene absteigen, breitet sich die Stadt mit ihren Wohnhäusern und öffentlichen Gebäuden aus, in ihren Hauptstrassen, wie der Tempel, genau von Osten nach Westen orientirt, in völlig regelmässigem Grundriss, entsprechend dem Anlageplan, wie ihn schon zu Perikles' Zeiten Hippodamos von Milet für den Piräus und für Thurii durchgeführt hatte, das ganze durch ein System rechtwinklig sich

kreuzender Strassen in rund 70 unter sich gleiche Rechtecke geteilt. Die Wohnhäuser, alle mit einem Innenhof versehen, sind zum Teil nur in den Fundamenten, zum Teil in Mauerresten bis über Manneshöhe erhalten. Die Mehrzahl sind ältere hellenistische Häuser „mit wuchtigen, an florentinische Paläste erinnernden Rustikafassaden", etwas jüngere sind in leichtem Bruchsteinmauerwerk aufgeführt. Durchweg schlicht nach der Strasse zu und dafür um so freundlicher im Innern; hier ist feiner mit allerlei zierlichem Ornament in Relief und Malerei ausgestatteter Marmorstuck an den Wänden, derart wie die hellenistischen Häuser auf Delos und die ebenfalls hellenistischen Häuser der sogenannten oskischen Periode in Pompeji dekorirt sind. Auch von dem Hausrat hat sich manches erhalten und von beweglichem Zimmerschmuck, Statuetten von Marmor und zahlreiche Terrakottafigürchen, die irgendwie in die Dekoration der Wand eingefügt gewesen sind. Eine gerade Hauptstrasse, wie alle Strassen der Stadt mit Brecciaquadern sorgfältig gepflastert, aber noch ohne Trottoirs, führt von dem westlichen der drei Thore der Stadtmauer, stark ansteigend, an ein paar kleinen Heiligtümern und einem Brunnen vorbei zum Markte, der auf drei Seiten von Säulenhallen umschlossen ist und nach Osten an einen jonischen, im Stil dem Athenatempel ähnlichen Tempel des Asklepios anstösst. In langen Reihen zogen sich einst Ehrenstatuen an den Hallen entlang, viele von ihnen auf auffallend niedrigen Postamenten. „So bewegten sich diese marmornen oder ehernen Männer fast auf dem gleichen Boden mit ihren lebendigen Mitbürgern — waren sie über das Niveau erhoben, so war es geschehen, um ein Bänkchen zum Ausruhen für die Lebenden zu ihren Füssen anzubringen." Gegenüber den drei Säulengängen des Marktes, an der Nordseite, zieht längs der Hauptstrasse eine breite Halle hin mit angebauten stattlichen Zimmern für die städtischen Beamten. Ihre beiden Schmalwände waren von oben bis unten mit Inschriften bedeckt. Andauernder Arbeit ist es gelungen, von etwa 100 Inschriftblöcken der Westwand den ursprünglichen Zusammenhang wieder herzustellen, und „so sind Ehrendekrete in langer Reihe gewonnen, die über das innere Leben der Stadt und die Politik in der Epoche, in der die Römer zuerst in Kleinasien eingreifen, manche Auskunft geben." Vor dem Markte führen von der Hauptstrasse Treppenwege zu der Terrasse des Athenatempels herauf, nördlich hinter der grossen Halle schliessen Wohnhäuser an und zwei öffentliche Gebäude, das eine durch römische Umbauten in seiner ursprünglichen Anlage verändert, vielleicht das Prytaneion, das andere, obwohl rechteckig, in seinem Bau einem griechischen Theater ähnlich. Es hat auf drei Seiten ansteigende marmorne Sitzreihen, die einen kleinen rechteckigen Platz mit einem Altar in der Mitte einschliessen. Etwa 600 Personen hatten auf diesen Sitzen Platz. Sie versammelten sich hier nicht, um Vorstellungen beizuwohnen: die dem Sitzraum gegenüberliegende Seite war nicht als Skene ausgebaut, sondern bildete als einfache Wand den vorderen Abschluss, von einer mit einem Rundbogen überspannten Nische in der Mitte unterbrochen. Das Gebäude wird als Versammlungshaus oder als Buleuterion betrachtet, das erste Beispiel, das von einem griechischen Sitzungssaal eine wirkliche Anschauung giebt. Aber auch an einem Theater fehlt es in den Ruinen von Priene nicht. Es liegt weiter nördlich, oberhalb des Marktes und der zuletzt besprochenen Anlagen, mit dem Rücken gegen den steilen Felshang gelehnt. Und auch hier führen die Reste über das bereits Bekannte ähnlicher Anlagen hinaus. Die Ausgrabung hat das älteste steinerne Bühnengebäude (dem dritten vorchristlichen Jahrhundert angehörig), und dieses in ungewöhnlich guter Erhaltung zu Tage gefördert. Die Säulen des Proskenions stehen aufrecht, und über ein Drittel der Länge des Proskenions hin liegen Architrav, Triglyphenfries und Geison noch vollständig auf den Säulen. Auch der Altar in der Orchestra ist erhalten, was bei keinem der anderen griechischen Theater der Fall ist. — Die Ausgrabung ist unter Humann's Leitung im September 1895 begonnen worden; sie war das letzte Werk, das Humann in die Wege geleitet hat. Nach seinem Tode hat Th. Wiegand das Unternehmen fortgeführt, durch zwei Campagnen neben anderen von H. Schrader unterstützt. Einem Berichte Schrader's, der in der letzten Winckelmannsitzung der Berliner Archäologischen Gesellschaft vorgelegt und in dem Jahrbuch des Archäologischen Instituts Bd. XII, Heft 4 veröffentlicht worden ist, sind die obigen Notizen entnommen. Der Bericht schliesst mit den Worten: „In Priene ist zum ersten Mal das Gesamtbild einer griechischen Stadt, in engem Rahmen zusammengefasst, aber doch reich an mannigfaltigen Einzelheiten, ans Licht gebracht. Nicht ein Tempel, ein Heiligtum, ein Theater, eine Gruppe Häuser ist da zu sehen, sondern alles zugleich und alles untereinander zusammenhängend und durcheinander bedingt. Und in allem lebt, fremdartig zuerst, aber bei längerem Studium immer anziehender, ein Zug von Schlichtheit und Grösse, das durch alle Jahrhunderte dauernde Erbteil griechischer Art und Kunst."

v. G.

VERMISCHTES.

München. Am 7. Oktober d. J. wird das Hoftheater auf eine 120jährige Vergangenheit zurückblicken, und Intendant von Possart gedenkt diesen Tag nach dem Vorbilde des Burgtheaters in Wien und des Théâtre français in Paris durch die Errichtung einer „Künstler-Ahnen-Galerie" der hervorragendsten Mitglieder der Hofbühne zu feiern. Das Entgegenkommen des Prinzregenten und der Münchener Maler hat es möglich gemacht, diesen Gedanken in überraschend schneller Weise in die That umzusetzen. Die Galerie, die in den Wandelgängen des Theaters ihren Platz findet, soll nur dahingeschiedene oder nicht mehr thätige Bühnengrössen umfassen.

Rom. In *San Paolo fuori le mura* hat man eben in der Kapelle des h. Laurentius den Dionysius-Altar wieder aufgestellt, dessen Fragmente bis dahin völlig unbekannt in einem Depot verborgen lagen. Der Altar ist ein tüchtiges Werk des späteren Quattrocento und wahrscheinlich von der Familie der Cassinesi um dieselbe Zeit nach S. Paolo gestiftet worden wie der aufs beste erhaltene Pereia-Altar, welcher in einem oberen Stockwerk des Klosters den Altar der Kapelle des h. Gregor schmückt. Beide Altäre sind durch Pilaster in drei Felder geteilt, in deren Nischen die Heiligen stehen; ein dritter nicht nur in der Komposition, sondern auch im Stil verwandter Altar, den ebenfalls Wilhelm von Pereia stiftete, befindet sich in S. Maria del Popolo. Leider ist der Altar der Laurentius-Kapelle aufs ärgste zerstört, wie es heisst gelegentlich des berühmten Brandes. Antonius und Justina haben ihre Köpfe verloren und nur Dionysius ihn erhalten, der ihn in der Hand trägt. Ob die Aufstellung ganz gelungen, und die Einkleidung in einen prunkvollen Marmorrahmen ganz stilgemäss ist, lassen wir dahingestellt. Jedenfalls entspricht sie nicht dem Stich bei Tosi in seinen Monumenti Sacri e sepolcrali, der den Altar sehr wohl noch in ursprünglicher Aufstellung gekannt haben mag. Sogar Justina und Antonius

haben bei der Neuaufstellung ihren Platz wechseln müssen. Immerhin ist es erfreulich, dass das Unterrichtsministerium dies tüchtige Stück der Frührenaissance — wahrscheinlich die Arbeit eines lombardischen Meisters — vor dem Untergang rettete und wenigstens nicht durch Vergoldung und Übermalung so entstellt hat, wie dies vor 30 Jahren bei dem Pereia-Altar geschehen ist. Übrigens ist auch der letztere — dem Dionysius-Altar in der Arbeit weit überlegen und im Stil viel schärfer fixirt — dem Forscher bis heute völlig unbekannt geblieben und in keinem der wissenschaftlichen und unwissenschaftlichen Führer von San Paolo verzeichnet. *St.*

Wien. Ein auffallendes Beispiel von Übermalung. In der Kaiserl. Galerie zu Wien befindet sich ein Flügelaltärchen, das von den Katalogen der Werkstätte des Meisters R. F. zugeschrieben wird. (Führer v. J. 1896 Nr. 1401—3, Eng. Nr. 1504.) Auch Waagen anerkennt diesen Zusammenhang, der ziemlich einleuchtend ist. Übrigens beabsichtige ich hier nicht die Zuschreibung kritisch zu untersuchen. Ich möchte vielmehr auf eine bisher unbeachtet gebliebene Übermalung aufmerksam machen. Auf den Flügeln des Altars waren ursprünglich der h. Christoph und der Apostel Petrus einerseits und Papst Gregor nebst Johannes Evang. anderseits dargestellt. Petrus hielt früher einen grossen Schlüssel, dessen Handhabe nach abwärts gerichtet und von der Hand unterstützt war. Der Schlüsselbart war über die rechte Schulter gelegt. Dieser Heilige wurde nun durch Austausch der Attribute in einen h. Jakobus den Älteren metamorphosirt. Bei der Übermalung, die nebenbei bemerkt, kaum von derselben Hand sein dürfte, der das Original seine Entstehung verdankt, wurde der Dorn des Schlüssels durch Verlängerung nach unten in einen Wanderstab umgestaltet. Über das obere Ende des Stabes erscheint ein Hut gestülpt, der die Aufgabe hat, den Schlüsselbart zu verdecken. An Stelle der Handhabe des Schlüssels wurde eine grosse Muschel angebracht, die hier ein ganz unmotivirtes Dasein führt. Verfolgt man die vertiefte Musterung des Goldgrundes, die sonst überall den Konturen der Figuren ausweicht, so findet man, dass diese unter dem Hutrande bis zu einer rechteckigen Stelle fortläuft, die für den Schlüsselbart ausgespart war. Auch der untere Teil des Wanderstabes überschneidet die Verzierungen des Grundes und geht sogar weiter an den Rand des Bildes heran, als die übrigen Farben. *F. v. SAGBURG.*

Weimar. — Die Vorlage zum Neubau eines Hoftheaters wird an den Landtag des Grossherzogtums gelangen. Der Anschlag von Fellner (Wien) lautete ursprünglich auf $1\frac{1}{2}$ Millionen Mark, doch ist er nunmehr auf rund 1 Million zurückgeführt. Der Hauptplan geht dahin, die Front des neuen Gebäudes an den Platz mit dem Hummel-Denkmal zu verlegen. Das neue Hoftheater würde sich demnach mit entgegengesetzter Front direkt hinter dem jetzigen befinden. Man beabsichtigt, das alte Hoftheater, vor dem bekanntlich das Denkmal Goethe's und Schiller's errichtet ist, stehen zu lassen und zu anderen Zwecken zu verwenden. Es wird indes meist irrtümlicherweise angenommen, dass das alte Theater die klassische Stätte war, an der eine Reihe Goethe'scher und Schiller'scher Dramen ihre Erstaufführung erlebte. Das Theater, in dem Goethe einst als leitender Geist waltete, ist im Jahre 1825 am 21. März nach der Vorstellung „Der Jude" abgebrannt. Am 15. Oktober 1825 wurde das neue Gebäude bereits wieder mit „Don Carlos" eröffnet. Der schnelle Bau wurde nur im Fachwerk aufgeführt und eignet sich deshalb nicht zur Renovirung.

† *London.* — *Dagnan-Bouveret's* Gemälde „Christus und die Jünger von Emmaus", das im letzten Salon ausgestellt war, ist durch eine Londoner Kunsthandlung für 400000 Mk. an den Amerikaner Frick in Pittsburg verkauft worden.

Meissen. — Dem Wunsche weiter durch künstlerisches oder geschichtliches Interesse bewegter Kreise ist nunmehr Rechnung getragen: im Dome sind die Epitaphien aus dem Fussboden entfernt und so der weiteren Zerstörung durch die Füsse der Besucher entzogen worden. Aus dem Mittelschiff unter dem Orgelchor sind sämtliche Grabplatten, aus den übrigen Teilen des Domes sämtliche Bronzeplatten entfernt. Über ihre endgültige Verwendung in dem restaurirten Dom wird später Bestimmung getroffen werden. Die auf den Platten zu lesenden Inschriften beziehen sich auf die Zeit von 1438 bis 1535 und die Familien von Weissbach, Schönberg, Carlowitz, Miltitz, Heynitz, Leubing, Buschmann, Röthschitz und Czigler. *v. G.*

† *Frankfurt a. M.* — Die Firma Klimsch & Comp. in Frankfurt a. M. beabsichtigt der im Juni dieses Jahres erscheinenden neuen Auflage ihres *Adressbuches der Druckereien Deutschlands* auch ein *Verzeichnis derjenigen Künstler mitzugeben, die als Maler und Zeichner speciell für die graphischen Künste und das Buchgewerbe überhaupt* thätig sind. Die Firma nimmt Meldungen zur Aufnahme in diese Liste jederzeit entgegen. Irgendwelche Kosten werden dadurch nicht verursacht.

Rom. — Im Hinblick auf die Einstellung von 40000 Lire für öffentliche Bäder in dem Stadthaushalt der bäderarmen Roma tritt der bekannte Archäolog Gatterchi mit einem eigenartigen Vorschlag an die Öffentlichkeit. Er regt den Wiederaufbau und Ausbau einer der noch vorhandenen antiken Thermen an und schlägt zu diesem Zweck die Überreste der eigentlichen Thermen des Titus — nicht zu verwechseln mit den fälschlich so genannten Resten des Neronischen goldenen Hauses zwischen dem Kolosseum und der Besitzung Brancaccio-Field — vor, die in der Nähe des Lateran gelegen sind. Im 14. Jahrhundert sind die damals noch sehr bedeutenden Reste von Palladio studirt, gemessen und in drei Tafeln beschrieben worden, die sich jetzt in dem Besitz des Herzogs von Devonshire befinden. Es wäre ein Leichtes, nach diesem Palladioschen Werk und einer späteren Rekonstruktion von Canina die Thermen genau im alten Stil aufzubauen. Gatterchi weist im einzelnen nach, dass die alte Thermenanlage genau den heutigen Anforderungen an grosse öffentliche Bäder entspricht und zieht das Beispiel der grossen Bäder am Wiener Prater heran. Zur Ausführung des Baues schlägt er einen Preisbewerb unter den italienischen Architekten vor. Erwähnt sei noch, dass das betreffende Gelände, auf dem heute nur ein kleiner 1884 ausgegrabener Halbkreis zu sehen ist, aus dem Besitz der Massimis in den der Stadt übergegangen ist. Auch dieser Umstand begünstigt den Plan. *v. G.*

London. — Die Königin Victoria hat sich entschlossen, den alten Palast in dem berühmten botanischen Garten von *Kew* und den sogenannten *Kensington-Palast* zur Besichtigung für das Publikum freizugeben. Das erstgenannte Gebäude ist eng verknüpft mit Georg III., der hier ein stilles Familienleben führte. Zahlreiche Kunstgegenstände und historische Reliquien erinnern daselbst an den Aufenthalt des Königs und seiner Familie. Der Kensington-Palast ist selbstverständlich in jeder Beziehung viel bedeutender. Die grosse Festhalle, die von Sir Christopher Wren erbaut wurde, ist etwas in Verfall geraten, und es soll deshalb das Parlament angegangen werden, um die Gelder für eine vollständige Restauration zu bewilligen. Wren, der Baumeister

der Pauls-Kathedrale, gilt als derjenige Architekt, dem das heutige London sein Aussehen in baulicher Beziehung verdankt. Kensington-Palast war ursprünglich ein Privathaus, bis es von Wilhelm III. erworben wurde, der hier starb, ebenso wie die Königin Anna und Georg II. Die Königin Victoria wurde in dem Palast geboren und verlebte ihre Jugendzeit dort. Da eine vollständig neue Dekoration des Hauses bevorsteht, und die dort untergebrachten, im allgemeinen wenig bekannten Kunstschätze gleichfalls geordnet und teilweise umgestellt werden sollen, so wird ein Bericht hierüber erst später erscheinen. *v. SCHLEINITZ.*

VOM KUNSTMARKT.

*** Bei einer *Versteigerung von Kunstwerken* aus dem Nachlasse des verstorbenen Theaterdirektors Pollini, die kürzlich in Hamburg stattgefunden hat, kamen auch Entwürfe zu Dekorationen für ein Musikdrama „Gaea" von *Franz Stuck* zum Ausgebot. Sie hatten 12000 M. gekostet und waren bei der Versteigerung mit 5000 M. angesetzt worden, worauf aber kein Gebot erfolgt ist.

London. — Christie verauktionirte am 5. Februar die Bildersammlung von Mr. *Duncan.* Die besten Preise waren folgende: *Vicat Cole* „Herbst", 2730 M. (Agnew). *J. Constable* „Landschaft", 8400 M. (Wigzell). *W. Cooke* „Venedig, Giudecca", 1680 M. (Agnew). *T. Creswick* „Kirchgang", 2090 M. (Misell). *B. Davis* „Vieh an einem Fluss", 2520 M. (Agnew). *T. Faed* „Genrescene in einer Schule", 2415 M. (Polak). Sir *John Gilbert* „Ready", 4725 M. (Sampson). Sir *E. Landseer* „Jagdscene", 1320 M. (Gribble). *Cooper* „Landschaft in Wales", 2835 M. (E. L. Christie). *J. Linnell* „Schafherde", 1640 M. (Harris). *E. J. Niemann* „Flussscene", 966 M. (Frost & Reed). *E. Verboeckhoven* „Tierscene", 2492 M. (Tooth). Ein anderes Tierstück von demselben Meister, 3940 M. (Tooth). *Stanhope A. Forbes* „Gang zum Markt", 1520 M. (Mitchell). *A. W. Hunt* „Flussscene in Wales", 2605 M. (Tooth). 157 Nummern erzielten im ganzen 100000 M. — Am 9. Februar verauktionirte Christie die bekannte von dem Grafen Bessborough angelegte Kupferstichsammlung, die sich zuletzt in dem Besitz von Sir A. Ponsonby befand. Obgleich die Sammlung nur 581 Nummern enthielt, so befand sich doch eine ganze Reihe wertvoller Blätter darunter, so namentlich: „Die Herzogin von Devonshire", nach Angelica Kauffmann, von *W. Dickinson,* in Braun, Probeblatt, 304 M. (Sotheran). Dasselbe Bild kolorirt, 1322 M. (Sabin). „Mrs. Duff", nach R. Cosway, von *J. Agar,* in Farben 777 M. (Vaughan). „Mrs. Manners", nach Stroeckling, von *R. Cooper,* bunt, 672 M. (Vaughan). „Edmund Burke", nach Romney, von *Jones,* in Farben, 441 M. (Sabin). Mrs. Carwardine, nach demselben, von J. R. Smith, 604 M. (Colnaghi). „P. Curran", nach Lawrence, von *J. R. Smith,* erster Plattenzustand, 862 M. (Noseda). „Ein junges Mädchen", von demselben, nach Hoppner, 1070 M. (Agnew). Die „Gräfin Henriette Warwick", nach Romney, von *Smith,* 1050 M. (Cleave). Zwei Blätter mit den Porträts von Maria Stuart und Franz II., 2205 M. (Hodgkins). Die Porträts von sechs französischen Edelleuten, ebenso wie die vorigen im Stil von Clouet, 3045 M. (Duveen). Im ganzen erzielten die vorliegenden 581 Blätter 60000 M. — Ferner wurde am 9. Februar eine Specialsammlung von Kupferstichen, die nur Arbeiten nach *Landseer* und *Rosa Bonheur* enthielt, aus dem Besitz von Sir H. de Trafford, in Manchester zu guten Preisen verauktionirt. Von Landseer selbst gestochen: „Die Kinder des Nebels", 860 M. „Das Verenden des Hirsches", 1520 M. „Nacht und Morgen", 2280 M. „Odin", 1040 M. „Der Wechsel des Wildes", 840 M. „Noch nicht erwischt", 860 M. „Würde und Unverschämtheit", 800 M. Nach Rosa Bonheur: „Der Pferdemarkt", gestochen von Landseer, 700 M. „Der Bulle", von Cousins gestochen, 310 M. — Sotheby hielt gleichfalls am 5. Februar eine Versteigerung ab, die ausser Kupferstichen viele illustrirte und für die Kunst Interesse habende Werke enthielt. So namentlich: „Galerie Impériale Royale au Belvedère à Vienne", 1821—28, die Velinausgabe, 325 M. (Quaritch). „British Gallery of Pictures from the old masters in Great Britain", 1818, mit kolorirten Stichen, 370 M. (Robson). Das schöne Buch „Universal Palaeography", mit Illustrationen, 1850 von Madden herausgegeben, 245 M. (Quaritch). „Collections of Historical Prints", mit 50 guten Stichen, 350 M. (Sotheran). W. Turner „Picturesque views of England and Wales", 1838, mit Beschreibung von Lloyd, 640 M. (Sotheran). Raphael „Loggie del Vaticano", Rom, 1772, mit 31 kolorirten Stichen von Savorelli und Ottaviani, 350 M. (Sotheran). „Histoire de la Céramique", 1875, von Demmin, 260 M. (Baer). Das Utrechter Missale von 1507, auf Velin, von Wolffgango Hopylio, mit vielen grossen durch Holzschnitt hergestellten Initialen, 350 M. (Leighton). — Ferner hielt Christie mehrfach Kunstauktionen ab, in denen namentlich Miniaturen, altfranzösische Dosen, Porzellan, getriebene silberne Gegenstände etc. zum Verkauf gelangten. Unter den Miniaturmalern behält nach wie vor *Richard Cosway* den ersten Platz in England. Ein männliches Porträt von seiner Hand wurde mit 4800 M., und das dazu gehörige Pendant, eine Dame darstellend, mit 5000 M. bezahlt. Selbst weniger gute, aber beglaubigte Miniaturen Cosway's erreichten im Durchschnitt 1200 M. Die hier, ebenso wie auf dem Kontinent, besonders aber in Paris, umlaufenden Imitationen nach Cosway und Isabey erzielten dagegen in dem besten Falle nur 100 M. Durch die verschiedenen in London abgehaltenen Specialausstellungen jenes Meisters sind fast alle seine Arbeiten, nebst dazugehörigem Stammbaum der Besitzer, registrirt. Die Grenzlinie zwischen echt und unecht ist deshalb sehr scharf gezogen. Trotzdem bleibt die Fabrikation für In- und Ausland eine recht rührige. *v. S.*

Am 19. Februar verauktionirte Christie die *Gemäldesammlung* von Sir *W. Baynes.* Die besten Preise erzielten folgende Werke: acht Aquarelle von Sport Sujets, von *S. Alken jun.* 2090 M. Eine Emailminiature von Maria Stuart, gemalt von *H. Bone,* 944 M. (Frickenhaus). *G. Morland,* „Eine Küstenscene", 1092 M. (Frickenhaus). *W. Owen,* „Porträt eines jungen Mädchens", 7140 M. (Colnaghi). *Wilkie,* „Der blinde Geiger", eine Skizze, 1575 M. (Agnew). *P. Prudhon,* „Eine Nymphe", 5040 M. *T. Creswick,* „Eine Flussscene", 2100 M. (M'Lean). *Reynolds'* „Porträt von Lord Camden", 1995 M. (Benjamin). — Ferner versteigerte Christie auch die andern *Kunstsammlungen* von Sir *W. Baynes,* von denen namentlich altchinesisches Porzellan gute Preise erzielte. Für einen Satz von drei cylindrischen, blau und weissen Nanking-Vasen wurden 2520 M. bezahlt (Duveen). Eine cylindrische grüne Vase mit Malerei kam auf 5880 M. (Hamburger). — Mr. Dowell verkaufte meistbietend die *Bildersammlung* des verstorbenen Mr. *W. Young. P. Crawford,* „Eine Hafenscenerie", 3570 M. *W. Mesdag,* „Fischerboote bei Scheveningen", 1050 M. „Das Grab des Jakobus in Bourges", von *David Roberts,* 2520 M. *Alfred Mollinger,* Landschaft, 1680 M. *W. Leader,* „Sturmwolken", 2205 M. *Peter Graham,* „Culloden Moor", 3260 M. Zwei Porträts von *H. Raeburn,* 6510 M. für das Bildnis von Mrs. Brown und 2450 M. für dasjenige von Mr. J. Brown. *v. S.*

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* – Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 19. 24. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE VII. AUSSTELLUNG DER VEREINIGUNG DER XI IN BERLIN.

Es scheint, als ob der grosse Reiz, den die kleinen, hauptsächlich zur Veranstaltung von Sonderausstellungen gegründeten Künstlerverbände anfangs auf ihre Mitglieder wie auf das Publikum ausgeübt haben, von Jahr zu Jahr mehr nachlässt. Noch nie zuvor haben wir in Berlin so viele Sonderausstellungen dieser Art gesehen, wie in dem Winterhalbjahr von 1897 auf 1898, und noch niemals ist die Enttäuschung so gross und allgemein gewesen wie jetzt. Die letzte Hoffnung setzten wir auf die Ausstellung der XI, die vor sieben Jahren den Reigen wenigstens mit starkem Sensationserfolg begonnen haben; aber auch diese Hoffnung ist in Trümmer gegangen, beinahe wie die Vereinigung der XI selber. Wir sind über die Vorgänge im Schosse der Vereinigung nicht unterrichtet, aber es muss abermals eine „reinliche Scheidung" vollzogen worden sein, denn *Hans Herrmann* und *Hugo Vogel* sind ausgetreten, und die frei gewordenen Stellen sind mit dem Symbolisten *M. Brandenburg* und der bekannten Bildnis- und Genremalerin *Dora Hitz* besetzt worden. Auch ist *Arnold Böcklin* zum Ehrenmitglied der Vereinigung ernannt und der Berliner Maler *Baluschek* zur Beteiligung an der Ausstellung eingeladen worden.

Man hat offenbar eine Verstärkung für nötig gehalten, weil weder das neue Ehrenmitglied noch *Max Klinger* etwas für die Ausstellung übrig gehabt haben. Man hatte des letzteren „Christus im Olymp" erwartet; aber das kolossale Gemälde lässt sich mit dem Rahmen und der Predella, die von dem eigentlichen Bilde nicht getrennt werden können, in den Räumen der Schulte'schen Ausstellung nicht unterbringen. Von den beiden neuen Mitgliedern hat *M. Brandenburg* eine lebhafte Teilnahme gezeigt, während *Dora Hitz* mit dem flüchtig hingeworfenen Pastellbildnis eines jungen Mädchens nur eine gleichgültige Visitenkarte abgegeben hat. Brandenburg zeigt sich von verschiedenen Seiten. Ein Waldbild mit einem Edelknaben in mittelalterlicher Tracht, der unter einem von Reihern umschwärmten Baume steht, scheint irgend eine symbolistische Bedeutung zu haben. Ein Damenbildnis in Tönen, die man nach gewissen Modestoffen als „changeant-farben" bezeichnen muss, zeigt den rauhen Stil der Uhde'schen Porträtmalerei, und in einigen Zeichnungen in Schwarz und Weiss verschmilzt der Künstler den Symbolismus eines Sascha Schneider mit dem Naturalismus eines Stuck. Namentlich in den Zeichnungen, die einen Arbeiterstreik und einen Sünder darstellen, der, von schauerlichen Totengerippen verfolgt, einem Abgrund zustürzt. Es ist ungefähr der Stil der Zeichnungen, der in dem Münchener Wochenblatt „Simplicissimus" massgebend geworden ist, dem aber seit Anfang dieses Jahres ein Nebenbuhler in der in Berlin begründeten, neuen satirisch-humoristischen Wochenschrift „Das Narrenschiff" erstanden ist. *Martin Brandenburg* und *Hans Baluschek* haben bis jetzt den Hauptteil der Illustrationen dazu geliefert, und die Originale davon hat letzterer, als „Eingeladener", zu der Ausstellung beigesteuert. Auch der eifrigste Verehrer der neuen Kunst wird diese roh hingewischten, nur auf die Wirkung des Augenblickes berechneten Zeichnungen nicht für feine Kunstwerke halten. Weit eher verdienen diesen Namen die Landschaften (blühende Hallig, Kiefern im Frühling) von *J. Alberts*, der zwar seine trockene, nüchterne Naturanschauung nicht ändert, aber mit der Zeit doch durch seine inbrünstige Wahrheitsliebe auch dem poetisch ge-

stimmten Beobachter der Natur Hochachtung abzwingt, und die Studien- und Augenblicksbilder aus Frankreich, Tirol, Bayern und Berlin von dem unsäglich fleissigen *Skarbina,* der eigentlich die sicherste Stütze der Vereinigung ist. Etwas neues hat er freilich ebenso wenig geboten wie *Georg Mosson, Friedrich Stahl* und *Schnars-Alquist,* auch für diejenigen nicht, die sich schon so weit in die Forderungen der Modernen hineingedacht haben, dass sie vom Stoff, vom Inhalt gar nichts mehr verlangen, dafür aber etwas von starkem Empfinden und neuer Technik erwarten. Das Empfinden ist mittlerweile schwach und matt geworden, und die Technik scheint auch keine Überraschungen mehr übrig zu haben. *Walter Leistikow* bildet dagegen die ihm in Fleisch und Bein übergegangene Stilisirung der Natur immer konsequenter durch. Er giebt damit selbst den einfachsten, meist der Umgebung Berlins oder doch der Mark entnommenen Motiven gleichsam ein traumhaftes Wesen, eine ideale Verklärung. Schon in den Titeln seiner Bilder „Der Teich“, „Der Wald“, „Dämmerung“ spricht sich sein Streben aus, das individuelle Motiv in die höhere Sphäre idealer Typen zu erheben, ohne dass das gefällige Stimmungsmoment darüber verloren geht. Diese Art der Naturauffassung ist vielen unverständlich und unsympathisch; aber auch ihnen wird die Unerschrockenheit, mit der Leistikow seine einsamen Pfade geht, Hochachtung abnötigen.

Max Liebermann hat ausser dem schon von der vorjährigen Dresdener Ausstellung bekannten Bildnis seiner Eltern das ungewöhnlich farbige und darum auch sehr lebendig wirkende Bildnis eines jungen Mannes mit blondem Schnurrbart und das Bildnis des belgischen Bildhauers Constantin Meunier ausgestellt, das er im vorigen Spätherbst flott und energisch mit Kreide nach der Natur gezeichnet hat, in den grossen Zügen wahr und treffend, aber doch etwas zu sehr ins Heroische gesteigert. Im Gegensatz zu seiner Grundauffassung der Natur hat Liebermann in dieses Antlitz Meunier's zu viel von dem Wesen und den Zielen seiner ernst und tragisch gestimmten Kunst hineingeheimnist. — Zu denen, die uns eine Enttäuschung bereitet haben, gehört auch *L. von Hofmann.* Er führt uns wieder in den noch unentweihten Garten Eden mit dem ersten Menschenpaar. Adam schläft noch im Stadium der Unschuld auf einer mit Lilien bewachsenen Aue, während die eben erschaffene Eva bereits Unheil sinnend auf der anderen Seite des Bildes unter einem Baume steht, der aber durch keine Früchte als der verhängnisvolle Apfelbaum gekennzeichnet ist. Im Hintergrunde ein Gewässer mit einer Insel, in deren Mitte sich ein Baum mit pfirsichfarbenen Blättern erhebt. Wenn nach der Meinung der modernen Stürmer Stillstand bereits Rückschritt bedeutet, wäre er hier festzustellen. Aber auch die Besonneneren werden fragen: Wann wird L. von Hofmann aus diesem dumpfen Hinbrüten und Träumen zu neuen Thaten erwachen?

ADOLF ROSENBERG.

DIE FRANÇAIS-AUSSTELLUNG IN DER ÉCOLE DES BEAUX-ARTS ZU PARIS.

Die grossen, das gesamte Lebenswerk umfassenden Ausstellungen, die die Akademie der schönen Künste nach dem Tode jedes ihrer Mitglieder zu veranstalten pflegt, sind ein harter Prüfstein für den Wert des betreffenden Künstlers. Wenige vertragen es, dass man Hunderte ihrer Bilder neben einander sieht, und am seltensten die Landschafter. Ist die Landschaft ein Naturausschnitt, durch ein Temperament gesehen, so sind wenige Temperamente so reich, dass gerade ihre Naturauffassung uns immer von neuem fesselt. Und um so leichter wird man gesättigt, wenn zu demselben Temperament auch noch eine gleichförmige Ausführung tritt.

Die Ausstellung der Werke des im vorigen Jahre verstorbenen Français besteht die Probe nicht ganz. Das liebenswürdige Naturell des Künstlers, sein ehrliches Streben und seine handwerksmässige Tüchtigkeit vermögen uns nicht über eine gewisse Einförmigkeit und Trockenheit hinwegzutäuschen. Sein Waldinneres hat nicht den geheimnisvollen Zauber wie bei Diaz, in seinen grossen Bäumen rauscht und flüstert es nicht wie bei Corot, aus seinen Bildern spricht weder der unendliche Ernst und die Herbheit eines Rousseau, noch das keusche Tasten eines Chintreuil. Erst wenn wir aus den 327 Werken eine kleine Anzahl intimer Studien herausgefunden haben, wenn wir ausser seinen Ölbildern auch seinen Aquarellen und besonders seinen Zeichnungen und Lithographien eine liebevolle Aufmerksamkeit geschenkt haben, sehen wir, dass wir, wenn nicht ein ebenbürtiges Mitglied, so doch einen würdigen Nachfolger der grossen Plejade von 1830 vor uns haben.

Louis Français war am 17. November 1814 im Vogesenbadeorte Plombières geboren. Nach einer kümmerlichen Jugend im Elternhause, wo es oft knapp genug herging, musste er, wie Corot, Chintreuil und viele andere als Handlungslehrling seinen Unterhalt verdienen, ehe er sich der Kunst widmen konnte. Die Ausstellung enthält nur wenige Bilder aus seiner frühesten Periode, wie „die Insel Croissy“ (1836) und „Die Gesänge unter den Weiden“ (mit von seinem Freunde Baron gezeichneten Figuren in lombardischen Kostümen, 1837). In der Technik erinnern sie leicht an die früheren Werke Ludwig Richter's, sind aber unbeholfener und besitzen nicht die innige Poesie des deutschen Künstlers. Français schloss in dieser Zeit innige Freundschaft mit Aligny und Corot, der sich

ja damals noch nicht aus den Banden des Klassicismus freigemacht hatte; er steht sichtlich mehr unter ihrem Einflusse als unter dem der kühnen Neuerer Huet, Dupré, Rousseau. Das Beste, was er damals geschaffen hat, liegt auf dem Gebiete der Buchillustration. Es ist eine wahre Freude, die Prachtausgabe von Paul et Virginie vom Jahre 1836 durchzublättern, für die der rührige Verleger Curmer mit sicherem Blicke einige der begabtesten jungen Künstler ausgesucht hatte: Tony, Johannot, Huet, Meissonnier u. s. w. Während Johannot, der älteste, die meisten der figürlichen Scenen lieferte, Huet einige romantische Landschaften beisteuerte, teilte sich Français mit Meissonnier in die Vignetten und zeichnete ausserdem für Johannot die landschaftlichen Hintergründe. Sein Rankenwerk, seine exotischen Blumen, Früchte und Vögel sind wirklich allerliebst. In Gemeinschaft mit Johannot, ausserdem mit Baron und dem bekannten Radirer Nanteuil finden wir ihn 1844 wieder in der Mallet'schen Ausgabe des „Rasenden Roland“, für die er nur wenige, aber sehr feine Landschaften gezeichnet hat. Inzwischen hatte er 1841 mit dem „Antiken Garten“ eine Medaille errungen, 1845 und 1846 mit der „Ansicht von Meudon“ und dem „Parke von St. Cloud“, für den Meissonnier die Figuren gezeichnet hatte, die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen und selbst die Bewunderung eines so strengen Kritikers wie Thoré gewonnen. Durch diese Erfolge ermutigt, trat er 1846 seine erste Reise nach Italien an, wo er drei Jahre sich aufhielt.

Seitdem war seine Vorliebe zwischen Italien und der französischen Heimat geteilt. Bald schickte er Bilder aus der römischen Campagna, aus Pompeji und Nizza, bald Ansichten des Münsterthales, der Umgegend von Paris oder des Waldes von Fontainebleau zu den Salons. „Die Ausgrabungen von Pompeji“ sind eines der Hauptwerke des Künstlers: ein kräftig gemaltes Bild mit starker Lichtwirkung, aber im allgemeinen war Italien nicht sehr heilsam für ihn. Besonders seine idealen südlichen Landschaften haben etwas Steifes. Français will stilisiren, kommt aber kaum über eine rein dekorative Theaterwirkung hinaus. So wirkt „Daphnis und Chloë“ im Luxemburg, das einst für sein bestes Gemälde galt, heute fast unerträglich. Der Standpunkt ist zu nahe gewählt, die Blumen und Sträucher des Vordergrundes sind so bis ins einzelnste modellirt, dass der Zauber des Waldgrundes darüber verloren geht. Andere Beispiele sind die „Quelle“ und der „Orpheus“. Wie viel wahrer wirken die „Herbststimmung in Montoire“ und „Winters Ende“. Am liebsten aber ist mir Français in seinen kleinen direkt vor der Natur gemalten Bildern. Ein französischer Kritiker hat einmal von der klassicistischen Schule der Valenciennes, Bertin und Genossen, gesagt, dass sie aus guten Skizzen schlechte Bilder machten. Bis zu einem gewissen Grade kann man das Wort auch auf Français anwenden. Was für stimmungsvolle kleine Kabinettstücke sind das zum Teil, die da in der Ausstellung unter der bescheidenen Bezeichnung „Studien“ gehen, der „Teich von Triveaux“, „die Ährensammlerin“, „der Sumpf“, um nur einige zu nennen. Von den ausgeführteren Bildern kleinen Massstabes haben die „Hauptstrasse in Combs-la-Ville“, die „Villa des Herrn L. in Nogent“, und die durch sehr zarte Beleuchtungseffekte ausgezeichneten „Bachufer“ und „Ufer der Seine in Bas-Meudon“ den nachhaltigsten Eindruck auf mich gemacht. Einige der schönsten von ihnen stammen aus der Sammlung des feinsinnigen Kunstfreundes Georges Lutz, wo sie in der Nachbarschaft der Corot und Daubigny ihren Platz mit Ehren behaupten. Français hat sich übrigens auch wiederholt im Bildnisse versucht. Das Kniestück seines Vaters ist sogar eines der allerbemerkenswertesten Bilder der Ausstellung.

Keine der Ehrungen ist ihm vorenthalten geblieben, die einem französischen Künstler zu teil werden können. 1853 wurde er zum Ritter, 1867 zum Offizier der Ehrenlegion ernannt, zweimal ist er mit der grossen Medaille ausgezeichnet worden und seit 1890 war er Mitglied des Instituts. An treuen Freunden und bewundernden Schülern hat es ihm nie gefehlt. So konnte er auf ein reiches, wohl ausgefülltes Leben zurückblicken, als ihn der Tod am 28. Mai 1897 abrief.

WALTHER GENSEL.

BÜCHERSCHAU.

✡ *Neue Wiener Kunstzeitschriften.* Von den zahlreichen seit kurzem erschienenen neuen Kunstzeitschriften, die alle sich bemühen, für die modernen künstlerischen Bewegungen im Kunstgewerbe zu wirken, haben zwei Wiener Publikationen am meisten selbständiges Gepräge. Während die in Deutschland, in Frankreich und in Belgien neu herausgekommenen Kunstblätter im allgemeinen an die bewährten englischen Vorbilder, an das Studio und den Artist sich anlehnen, hat das vom Österreichischen Museum herausgegebene *„Kunst und Kunsthandwerk“* einen neuen Typus einer vornehmen Kunstzeitschrift gefunden. Zwar besteht noch ein gewisser Zusammenhang mit den „Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“, aus denen das neue Unternehmen entwickelt worden ist, indem gewisse, das Museum speciell betreffende Abteilungen, in denen über die neuen Erwerbungen und Vorgänge im Museum berichtet wird, beibehalten wurden — allein nach dem ganzen Plan und der zu gediegener Vornehmheit gesteigerten Ausstattung des Unternehmens, haben wir es mit einer durchaus neuen und frischen Erscheinung zu thun. Weit geschmackvoller als bei den meisten anderen sich in atemloser Konkurrenz bekriegenden kunstgewerblichen Zeitschriften, ist hier auf gute typographische Anordnung, auf gut lesbare Typen und gute Abbildungen gesehen worden. Die in den verschiedensten Techniken, ein- und mehrfarbig hergestellten Abbildungen sind durchaus vorzüglich geraten und stellen die

altbewährte Leistungsfähigkeit der Wiener Reproduktionsanstalten und der Hof- und Staatsdruckerei in helles Licht. Der Text bringt sehr beachtenswerte Arbeiten aus den Federn hervorragender Autoren; so spricht Franz Wickhoff von der Zukunft der Kunstgewerbemuseen, entwirft H. E. von Berlepsch ein Bild von der künstlerischen Thätigkeit Felicianet von Myrbach's. Ein so ausgezeichneter Kenner alten Mobiliars wie Hungerford-Pollen erzählt die Schicksale des englischen Mobiliars seit Heinrich VII., Otto von Falke berichtet über den Fund Kölnischen Steinzeuges, mit dem er seinem Museum einen wichtigen Zuwachs erwarb. Camillo Sitto bespricht die Burg Kreuzenstein, Ludwig Hevesi plaudert über das Wiener Kunstleben, und eine Fülle „Kleine Nachrichten" und „Mitteilungen aus dem österreichischen Museum" belehren über alle wichtigen kunstgewerblichen und künstlerischen Vorkommnisse. Die Publikation, eine Schöpfung *A. von Scala's*, darf ohne Zweifel eine führende Rolle beanspruchen, die ihr nicht leicht wieder wird entrissen werden können, zumal sie für einen verhältnismässig sehr wohlfeilen Preis (12 Hefte 12 Gulden) zu beziehen ist. —

Die zweite neue Wiener Zeitschrift, *Ver Sacrum* (Verlag von Gerlach & Schenk, Wien, 12 Hefte M. 10), von der bereits zwei Nummern vorliegen, will ein Organ der jungen nach Neuem strebenden modernen Kunst Österreichs sein. Sie ähnelt in manchem der Münchener Jugend, doch ist ihre Tendenz eine mehr künstlerische. Gewiss fehlt es in dem jungen Unternehmen nicht an tollen Pansprüngen, allein wo Kräfte wie Koloman Moser, Engelhart, Rudolf Bacher, Strasser, Malczewski, Hynaïs wirken, darf man erwarten, dass uns neben der nicht immer witzig karikirenden Art auch ernsthafte und geschmackvolle Kunst geboten wird. Erfreulich ist es zu sehen, dass in beiden Wiener Blättern das in gewissen deutschen Zeitschriften wuchernde saft- und kraftlose naturalistisch sein sollende Linienspiel vermieden wird, unter dem sich so viel künstlerische Ohnmacht zu verbergen beginnt. In der Ausstattung ist das Blatt reichhaltig und in der technischen Herstellung vorzüglich. Wir werden Gelegenheit nehmen, auf die Blätter zurückzukommen, wenn eine grössere Zahl Lieferungen vorliegen wird.

KUNSTBLÄTTER.

Dresden. — In der Gutbier'schen Kunsthandlung liegt ein Werk auf, das vermutlich gleichzeitig auch in den übrigen grösseren Kunsthandlungen Deutschlands dem Publikum zugänglich gemacht worden ist, zwanzig Zeichnungen des Pariser Malers *Degas* in vorzüglichen Faksimile-Reproduktionen: *Degas, Vingt Dessins, 1861—1896. Paris, Goupil & Co., in Folio.* Damit bietet sich zum erstenmal Gelegenheit, über das Schaffen dieses Künstlers, der sich bisher schroff der Öffentlichkeit gegenüber verschlossen hat, einen zusammenhängenden Überblick zu gewinnen. Im Jahre 1861 begann Degas die Vorstudien zu einem grossen Gemälde, Semiramis die Stadt Babylon erbauend, liess aber das Bild, das seiner aller Konvention abholden Natur nicht entsprechen konnte, unvollendet. Die fünf Blätter, die hier geboten werden (Nr. 1—5), dürften vom akademischen Standpunkte aus kaum beanstandet werden, es sei denn, dass das Bestreben auffällt, nur ja alle statuarische Härte zu vermeiden. Die letzten Blätter (Nr. 19 und 20) gehören bereits dem Greisenalter des Künstlers, dem Jahre 1896 an. In ihrer eigenwilligen Art der Körperbehandlung bekunden sie ein summarisches Verfahren, das insofern über das Ziel schiesst, als es von der Natur ganz absieht. Wer an dem Schaffen des Künstlers persönlichen Anteil nimmt, den werden gerade solche Versuche, die Grenzen des Darstellungsbereiches der Kunst zu erweitern, besonders interessiren; eine allgemeine Teilnahme ist aber für Blätter dieser Art nicht zu erwarten. Dafür bieten die Zeichnungen aus dem langen dazwischen liegenden Zeitraum des Fesselnden genug, wenn man nur darüber hinwegsieht, dass sie in gegenständlicher Hinsicht nicht das geringste Interesse erwecken, da sie fast ausnahmslos der Darstellung von Tänzerinnen bei ihren Übungen gewidmet sind. Es ist dies das Gebiet, womit Degas sich Zeit seines Lebens mit Vorliebe beschäftigt hat; die organische Bildung des Körpers, die momentane Erscheinung des Lebens, das Zauberspiel des Lichtes und der Farben konnte er hier nach Belieben verfolgen; auf Schönheit und Erhebung ging gar nicht sein Streben, und beim Entwerfen dieser Zeichnungen, die zum Teil durch Farben in Wirkung gesetzt sind, dachte er gar nicht daran, dass sie anderen Beschauern zu Gesicht kommen sollten. — Das Blatt von 1866, mit den vier Jockeystudien (Nr. 7), zeigte ihn bereits als vollständig entwickelten Meister; die Tänzerin von 1872 (Nr. 9) und die Dame in Strassentoilette, aus demselben Jahre (Nr. 11), bezeichnen den Höhepunkt seines Schaffens, jene Zeit, da er seine Bilder in jeder Hinsicht bis aufs letzte hin durchführt, ohne über der äussersten Feinheit der Einzelheiten die breite Wirkung der Massen aus dem Auge zu verlieren. — Vergleicht man die kleine Tänzerin von 1874, in Rötel (Nr. 12), mit gleichzeitigen Schöpfungen Bastien-Lepages, der damals gerade in der Blüte seiner Kraft stand, so gewahrt man leicht, wie Degas diesen anerkannten Vertreter der modernen Malweise an Fülle des Tones, Zartheit des Striches, Lebendigkeit der Bewegung übertrifft. — Aus den weiteren Blättern seien namentlich die meisterhaft behandelte Tänzerin, die sich ihren Schuh festbindet, von 1887 (Nr. 16) und die Pastellstudie einer Frau, die sich nach dem Bade abtrocknet, von 1895 (Nr. 18), hervorgehoben. — Die Wiedergaben in vielfarbigem Kupferdruck erwecken vollständig den Eindruck von Originalen.
W. v. SEIDLITZ.

NEKROLOGE.

London. — Der Bildhauer *G. Adams* starb im März im Alter von 77 Jahren. Er erhielt mit Millais zugleich im Jahre 1847 die goldene Medaille. Am meisten bekannt ist Adams als der unglückliche Schöpfer der künstlerisch verfehlten Statue von Sir Charles Napier in Trafalgar Square.
v. S.

† *Wien.* — Der im Jahre 1839 in Trautenau geborene Maler *Joseph Belohlawek-Morgan* ist am 10. März in Wien gestorben. Er studirte in Paris als Schüler Gustav Ricard's. Dann siedelte er nach Wien über. Er wandte sich hauptsächlich der Porträtmalerei zu.

WETTBEWERBE.

*** Bei der *Konkurrenz um das Kaiser Wilhelm-Denkmal für Lübeck* sind vier gleiche Preise im Betrage von je 1500 M. an die Bildhauer *R. Anders, W. Schott* und *C. v. Uechtritz* in Berlin und an den Bildhauer *Wedemeyer* in Dresden, der sich mit dem Architekten *Henker* vereinigt hatte, verteilt worden.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Das Stipendium der ersten Michael Beer'schen Stiftung für jüdische Maler aller Fächer im Betrage von 2250 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Italien ist dem Maler *David Moses* (genannt Mosé) aus Wien verliehen worden. Der Wettbewerb um den Preis der zweiten Michael Beer'schen Stiftung ist ohne

Resultat geblieben. Es hatte sich nur ein einziger Bewerber gemeldet, der den Bedingungen nicht entsprach. — Die Bewerbungen um die grossen Staatspreise haben folgende Ergebnisse gehabt: den grossen Staatspreis für Maler (3300 M. zu einer einjährigen Studienreise), der von neun Bewerbern umstritten wurde, erhielt *Erwin Küsthardt* aus Hildesheim, ein Zögling der Düsseldorfer Akademie, den grossen Staatspreis für Architekten (ebenfalls 3300 M.), zu dem sich vier Bewerber gemeldet hatten, *Wilhelm Kreis* aus Eltville. Der Preis der Dr. Paul Schultze-Stiftung (3000 M.), um den sich vier Bildhauer beworben hatten, wurde dem Bildhauer *Paul Schulz,* einem Schüler der Lehranstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums und der Hochschule, zugesprochen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Berlin. — Kgl. Nationalgalerie. Angekauft wurde auf der Versteigerung der Sammlung Kuhtz (Berlin, Februar 1898) ein Ölbild von Karl Friedrich Blechen, Ansicht des (heute zerstörten) Palmenhauses auf der Pfaueninsel und zwar die erste der beiden im Auktionskatalog abgebildeten Ansichten (Nr. 42). Der grosse Vorbote der modernen Landschaft wird damit in der Nationalgalerie noch durch eine neue Seite seines Könnens und übrigens auch durch ein sehr reizvolles Bild vertreten sein.

Berlin. — Kgl. Nationalgalerie. Der zweite Saal rechts im unteren Geschoss der Galerie enthält nun, nach Aufstellung der neuen Erwerbungen, ausser einem kleinen Gleichen-Russwurm bloss noch Gemälde von Böcklin und Lenbach. Die Gefilde der Seligen und der Frühlingstag bilden jetzt die Mittelstücke der beiden Seitenwände, die Pietà das der Wand gegenüber dem Fenster. Neben dieser fanden nur zwei kleine Lenbach, das neuangekaufte Bildnis des Reichskanzlers Hohenlohe und das Moltkeporträt, ihre Aufstellung.

*** Auf der *grossen Berliner Kunstausstellung* werden die Münchener Secessionisten, die im vorigen Jahre gebildete Luitpoldgruppe und die Düsseldorfer Secessionisten (freie Vereinigung) in eigenen Sälen und unter eigener Jury gesondert ausstellen.

*** Eine *Ausstellung des Verbandes deutscher Illustratoren* wird im April in Berlin stattfinden.

† *Berlin.* — Die „freie photographische Vereinigung" und die „deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie" hat in der Urania eine *photographische Kunstausstellung des Camera-Klubs in Wien* veranstaltet, welche vom 15. März bis 1. April geöffnet ist. Der Katalog zählt 32 Aussteller mit 107 Nummern auf. Es sind besondere Ziele, die sich die modernen „Künstlerphotographen" gestellt haben, sie wollen, wie die Einleitung des Kataloges der Ausstellung sagt, „die photographische Aufnahme mit künstlerischem Empfinden beleben, und ihr so weit es irgend möglich ist, den Charakter eines individuellen Kunstwerkes geben". Auf die Bildschärfe, das Ziel der Sehnsucht der grossen Schar der Amateurphotographen, legen die Künstlerphotographen weniger Wert, ja sie „vernachlässigen sogar das nebensächliche Detail zu Gunsten der grossen Form" und sind bestrebt, in ihren Aufnahmen und der äusseren Ausstattung derselben ein abgerundetes Ganzes von künstlerischem Werte zu geben. Die grosse Menge pflegt über den künstlerischen Wert einer Photographie meist recht gering zu denken, sie vergisst aber ganz, dass zu photographischen Aufnahmen dieser Art eine gewisse individuelle Begabung, ein künstlerischer Blick und guter Geschmack, gehören, ganz zu schweigen von den technischen Schwierigkeiten, die die verschiedenen Kopirverfahren bieten! Jedenfalls sind die Bestrebungen der kleinen Schar der Künstlerphotographen mit Freuden zu begrüssen, da sie, wenn auch in einem beschränkten Kreis, nach höheren künstlerischen Zielen ringen.

Dresden. — Ernst Arnold bereitet für Ende März eine interessante Ausstellung von Skulpturen vor, die in dem Salon in der Schlossstrasse stattfinden soll. Es werden vertreten sein: *C. van der Stappen, Josef Lambeaux, Alphonse Legros, J. Cheret, A. Charpentier, Frangé* und *Willumsen.* Von deutschen Künstlern haben *A. Hildebrand, E. M. Geyger, P. Poppelmann, L. Manzel* und *K. Seffner* ausser anderen ihre Beteiligung versprochen. — Im Gemäldesalon der Wilsdrufferstrasse haben moderne Berliner Künstler, *R. Lepsius, C. Hermann, Dora Hitz, L. von Hofmann, Liebermann* und *Leistikow* ausgestellt.

Leipzig. — Die Kollektivausstellung der Münchener Künstlervereinigung „Ring" im Kunstverein zu Leipzig erfreut sich fortgesetzt des lebhaften Interesses der Kreise, die mit moderner Kunst nähere Fühlung haben. Und in der That ist es ein höchst frisches und wirkungsvolles Gesamtbild, das diese Reihe von 66 Ölgemälden, circa 100 Aquarellen, Radirungen, Lithographien und 12 plastischen Werken, Büsten und Statuetten, darbietet. Im ganzen haben 12 Maler *(Herm. Eichfeld, Angelo Jank, Rich. Kaiser, F. A. Otto Krüger, Adelbert Niemeyer, Bernh. Pankok, Leo Putz, Rich. Riemerschmid, Paul Schröter, Otto Ubbelohde, Ludw. von Zumbusch)* und drei Bildhauer *(Ed. Beyrer jun., Theod. von Gosen* und *Hugo Kaufmann)* ausgestellt. In den Ölgemälden und den etwas reichlich vertretenen Skizzen sowohl als in den Kunstdrucken herrscht die stimmungsvolle Landschaft vor, doch fehlt es auch nicht an Porträts mit Innen- oder Freilicht. Eine unverhohlene Freude an Farbe, Luft und Licht und eine frische ungekünstelte, oft ans Idyllische streifende Auffassung der Natur ist der Zug, der diese Werke eint und sie einander so verwandt erscheinen lässt. Daneben sorgt natürlich individuelle Begabung, Erfahrung und Übung für die mannigfachste Abstufung im einzelnen. Neben den Leistungen aufstrebender Talente, die mit keckem Mute die schwierigsten malerischen Probleme angreifen, ohne sie doch so zu überwinden, dass der Beschauer nicht die Anstrengung mitfühlt, stehen die Bilder hochbegabter und fertiger Künstler, wie *Elchfeld, Riemerschmid, Ubbelohde, Zumbusch, Pankok.* Und fragt man sich, wer in diesem Künstlerkreise das Bedeutsamste bietet, so kann die Wahl nur zwischen *Eichfeld* und *Ubbelohde* stehen; der erstere nimmt mit seinen tiefernsten, grosszügigen Flachlandschaften mit Horizontlinien, wie sie noch niemand gemalt, unmittelbar die Phantasie gefangen; der andere entzückt durch seine feingestimmten und aus echt malerischem Sinne geborenen Naturausschnitte, von denen das Bild „An der Lahn" die meisten Bewunderer findet. Eine Serie von 25 Handzeichnungen und vorzüglichen Radirungen bietet weitere charakteristische Proben der Kunst dieses vielseitigen, phantasievollen Malers. Auf dem Gebiete der graphischen Künste macht ihm freilich *Bernhard Pankok* eine rühmliche Konkurrenz. Unter den Bronzen steht weit obenan die Madonnenbüste von *Beyrer.* Wie ein Gruss aus der kunstfrohen florentinischen Frührenaissance, den Tagen des Settignano, mutet der holdnaive Mädchenkopf an, und wenn man das anmutige sittsame Gesichtchen mild und gerührt betrachtet hat, findet man an dem Sockel noch ein ungemein zart und weich behandeltes Reliefbildchen, eine Verkündigung, dargestellt. Auch die technische Seite, vorzüglicher Guss und die durch Oxydirung gewonnene silbergraue Tönung der Bronze bringt die reizvolle ideale Bildung zur vollen Geltung. *F. B.*

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

† *Wien.* — Bei den Stadtbahnarbeiten am linken Wienufer, in der Nähe des Künstlerhauses, sind antike Architekturstücke, zum Teil wohl von einem Grabmonument herrührend, gefunden worden. Es soll sich dort eine Hauptstrasse des alten Vindobona befunden haben, so dass man auf weitere wichtige Funde rechnen darf.

VERMISCHTES.

Wien. — In Wien tobt der Kampf zwischen Künstlerhaus und Secession; in der Lothringerstrasse bereitet man die Jubiläumsfeier vor, und die „Vereinigung bildender Künstler Österreichs" rüstet sich zu ihrer ersten Frühjahrsausstellung, noch nicht im eigenen Gebäude am Wienboulevard, das erst im Herbst fertig wird, sondern in den gemieteten Sälen der Gartenbaugesellschaft auf dem Parkring. Beide Ausstellungen werden ungefähr gleichzeitig, die Jubiläumsfeier Anfang April, die Secession Ende März eröffnet. Man muss den Mut anstaunen, mit dem die Jungen den Kampf gegen die Genossenschaft aufnehmen, da sie im Vergleich zu dem mit Medaillen und Preisen reichlich versehenen Künstlerhaus ihren Gästen auch nicht die geringste „ehrenvolle Anerkennung" bieten können. Doch scheint der Kern ihrer Unternehmung ein recht gesunder zu sein; denn Künstler, wie Dettmann, Dill, Klinger, Kuehl, Liebermann, Marr, Skarbina, Stuck, Thoma, Uhde, Zügel, um nur einige aus Deutschland zu nennen, haben sich der Vereinigung angeschlossen. Auch in Wien selbst steht man dem Debut von Jung-Österreich sehr sympathisch gegenüber; der Altmeister der Wiener Schule, Prof. Rudolf Alt, hat das Ehrenpräsidium der Vereinigung übernommen. Die Kommission für die erste Ausstellung besteht aus Gustav Klimt, Präsident, Carl Moll, Vicepräsident, Jos. Engelhart, Rud. Bacher, Wilh. Bernatzik, Joh. Krämer, Ad. Böhm, Max Kurzweil, Ant. Nowak und Franz Hancke, Geschäftsführer. Als Juroren fungiren alle in Wien anwesenden Mitglieder der Secession.

Düsseldorf. Eine überaus bedeutsame, stark besuchte *Versammlung sämtlicher Düsseldorfer Künstler fand am 7. März im Malkasten statt.* Auf der Tagesordnung stand als einziger Punkt „Beratung über eine im Jahre 1902 zu veranstaltende deutschnationale Kunst- und Gewerbeausstellung", aber die Hauptsache war Beschlussfassung über ein, in allernächster Zeit zu errichtendes, grosses, allgemeines Ausstellungsgebäude, dessen Notwendigkeit schon seit Jahren, um nicht zu sagen Jahrzehnten, allgemein empfunden wird. Wenn Düsseldorf, so führte der Berichterstatter Prof. Fritz Roeber unter anderem aus, seine Stellung innerhalb der deutschen Kunst bewahren will, so muss es auch auf dem Gebiete des Ausstellungswesens mit den anderen grossen Kunststädten in Wettbewerb treten, es muss grosse, allgemeine, zunächst nationale, gelegentlich aber auch internationale Ausstellungen veranstalten können, und dazu gehört in erster Linie ein grosses, von Anlagen umgebenes, günstig gelegenes Ausstellungsgebäude in der Art der Glaspaläste in München, Berlin und Paris. Redner besprach verschiedene Projekte, die in Bezug auf die Platzfrage in der letzten Zeit aufgetaucht waren, und kam zu dem Schluss, dass nur ein einziger Ort geeignet sei, nämlich das jungfräuliche Terrain der Golzheimer Insel im Südwesten Düsseldorfs, das durch die demnächst fertig zu stellende Rheinbrücke und die Verlegung des Verkehrs in diese Richtung, von der allergrössten Bedeutung werden müsse, und für eine Anlage wie die geplante geradezu ideal sei. In Verbindung mit der Stadtverwaltung, dem Centralgewerbeverein und kapitalkräftigen Elementen soll die Künstlerschaft die Errichtung des Gebäudes in Angriff nehmen und zur Einweihung im Jahre 1902 die genannte grosse Ausstellung veranstalten. Unter allgemeiner, begeisterter Zustimmung wurde eine dahingehende Resolution angenommen und eine Kommission von acht Mitgliedern gewählt, welche die Vorarbeiten zu leiten, Pläne zu entwerfen und zum Herbst eine neue, allgemeine Versammlung zu berufen haben würde. Diese Kommission besteht aus den Herren Professor *Dücker, Oeder, Jernberg, Schill,* Maler *Bosch, Feldmann, Rocholl, Volkhart.* Ein erfreuliches Zeichen bei diesen Verhandlungen war die Einmütigkeit, mit der die ganze Künstlerschaft, Genossenschaft, Unterstützungsverein und freie Vereinigung zusammenstand, zugleich aber auch ein Beweis, wie allseitig das Bedürfnis oder vielmehr die Notwendigkeit des in Angriff genommenen Unternehmens erkannt worden ist. *P.*

⊙ *Adolf Menzel* hat kürzlich ein Gouaschebild vollendet, welches eine Erinnerung aus seinen vor mehr als vierzig Jahren in Marienburg gemachten Studien mit bewunderungswürdiger Treue festhält und zugleich ein Zeugnis von seiner noch ungebrochenen koloristischen Kraft und seiner unvergleichlichen Kunst des mikroskopischen Sehens und Beobachtens ablegt. Es stellt das alte, von Backsteinen erbaute, von zwei gewaltigen Türmen eingefasste „Schwedenthor" dar, von dessen Türmen man bei klarem Wetter bisweilen einen Blick auf die Ostsee gewinnen soll. Es wurde früher viel von Danziger Sommergästen wegen seiner schönen Aussicht besucht, und diese bilden neben Arbeitern den grössten Teil der bunten Staffage, mit der das prächtige, von der untergehenden Sonne vergoldete Architekturstück belebt ist. Sie sind auf der Verbindungsgalerie zwischen den beiden Türmen, auf dem einen von ihnen und am Ausgang sichtbar, und fast jeder der vielen Figuren hat der Meister einen scharf individuellen Zug gegeben, ebenso wie den Arbeitern, die aus einer Thür des andern Turmes herauskommen und der Stadt zuwandern. Es ist wohl seit Tizian's Zeiten in der Kunstgeschichte nicht vorgekommen, dass einem Künstler von fast 83 Jahren Auge und Hand so sicher gehorchen, wie wir es an dieser neuesten Schöpfung Menzel's mit Staunen beobachten.

London. — Das Parlament ist angegangen worden, acht Millionen Mark in zehn jährlichen Raten zum Ausbau des South-Kensington-Museums zu bewilligen. Da die betreffenden baulichen Zustände geradezu ein öffentliches Ärgernis in ganz England bilden, so ist die Bewilligung der obigen Summe als gesichert zu betrachten. *v. S.*

London. — Es ist erfreulich, berichten zu können, dass die Werke *Max Klinger's* mehr und mehr in England bekannt und hierbei gleichzeitig in der Presse einer durchweg günstigen Kritik unterzogen werden. Wenn schon im allgemeinen die Hindernisse in England zur Anerkennung fremder Meisterschaft bedeutend sind, so gilt dies aus verschiedenen Gründen gerade für deutsche Künstler in noch erhöhtem Masse. Unter den genannten Umständen ist daher das bezügliche Lob um so wertvoller. *v. S.*

VOM KUNSTMARKT.

† *Antwerpen.* — Die Versteigerung der *Sammlung Kums* soll am 16. und 17. Mai im Hôtel Kums stattfinden. Zu dem wissenschaftlich ausgearbeiteten und mit Illustrationen reich ausgestatteten Kataloge, der Ende dieses Monats erscheinen soll, hat Max Rooses die Vorrede geschrieben.

† *Berlin.* — Am 5. und 6. April kommt bei Amsler &

Ruthard die *Sammlung* des verstorbenen Direktors des Kgl. Münzkabinetts in Berlin *A. v. Sallet* zur Versteigerung. Sie besteht aus Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, deutschen und italienischen Wiegendrucken, illuminirten Gebetbüchern und Miniaturen, sowie einer grossen Anzahl seltener Lutherschriften. Der geschmackvoll ausgestattete Katalog zählt im ganzen 425 Nummern. Da es sich hier um eine Sammlung von ganz auserwählter Güte handelt, die mit feinstem Verständnis im Laufe der Jahre zusammengebracht worden ist, so wollen wir kurz auf die hauptsächlichsten Gruppen aufmerksam machen. Bei weitem überwiegen in der Abteilung der Kupferstiche und Holzschnitte Dürer und Schongauer, von ersterem allein zählt der Katalog 102 Nummern. Wir finden in ganz vorzüglichen Abdrücken Adam und Eva (B. 1), den heiligen Hieronymus in der Felsenhöhle (Eisenradirung B. 59), Ritter, Tod und Teufel (B. 98), das Wappen mit dem Totenkopf (B. 101), die vollständige Folge des Marienlebens (20 Blatt, B. 76—95) in prachtvollen gleichmässigen Probedrucken vor dem Text, Maria mit den vielen Engeln (B. 101) in zwei Exemplaren, ebenso Ulrich Varnbühler (B. 155). Von den 22 Nummern Schongauer'scher Arbeiten sind besonders die grosse Kreuztragung (B. 21), die vollständige Apostelfolge (12 Blatt, B. 34—45), die Krönung der Maria (B. 71) und die Madonna in der Strahlenkrone (B. 31) hervorzuheben. Neben diesen Hauptmeistern sammelte v. Sallet noch Arbeiten des Meisters E. S., Zasinger's, Glockenton's, Holbein's, Cranach's, Altdorfer's etc., sowie Marc Antonio Raimondi's und des Lucas van Leyden. Die nächste Abteilung des Katalogs umfasst die Namen Luther, Cranach, Melanchthon, Hutten. Unter den Holzschnitten Cranach's wollen wir nur auf „Luther als Junker Jörg" aufmerksam machen; das seltene Blatt ist in einem prachtvollen frühen Abdruck vorhanden. Unter den Schriften Luther's finden wir die sogenannte Septemberbibel, die Wartburgbibel, erste Ausgaben mehrerer Hauptschriften, sowie seltene Flugschriften über Luther, in der Abteilung illuminirter Handschriften und Miniaturen zwei Kölner Miniaturen aus dem 12. Jahrhundert (Katalog Nr. 282—283), vier vorzügliche Gebetbücher französischen Ursprungs (Nr. 274—277), sowie den Petrarca (Nr. 279) ein venezianisches Pergamentmanuskript um 1450. In der letzten Abteilung des Kataloges, deutsche und italienische Holzschnittwerke (115 Nummern), bilden die deutschen und italienischen Wiegendrucke den kostbarsten Teil. Besonders hervorzuheben sind das Amman'sche Trachtenbuch von 1586 in der ersten deutschen Ausgabe (Nr. 313), Nr. 321, Bergomensis, de plurimis claris sceletisque Mulieribus von 1497, die Biblia Germanica von 1473 (?) (Nr. 323), Gaistliche Usslegung des lebēs Jesu Christi um 1470 (Nr. 349), sowie Poliphili Hypnerotomachia in der ersten Ausgabe von 1499 (Nr. 394) und der französischen Ausgabe von 1546 (Nr. 395).

Frankfurt a. M. — Die Sammlung *Hans Weidenbusch*-Wiesbaden, welche hier am 7. März durch E. A. Fleischmann's Hofkunsthandlung in München und durch die Kunsthandlung von J. P. Schneider jr. in Frankfurt versteigert wurde, enthielt fast ausschliesslich Werke moderner Künstler. Das mehr als gewöhnliche Interesse, welches die Auktion erregte, und welches eine für Frankfurt aussergewöhnlich grosse Zahl einheimischer und auswärtiger Käufer zusammenführte, liess sich wohl dem Umstande zuschreiben, dass mehrere der Meister, die auf dem heutigen Kunstmarkt etwas zu bedeuten haben, so Böcklin, Stuck, Thoma u. a., mit ganzen Reihen zum Teil auserlesener Werke vertreten waren. Dem lebhaften Wettbewerb entsprechend wurden für einige Bilder sehr hohe Preise erzielt; andere, namentlich verschiedene sehr hübsche ausländische Werke, gingen verhältnismässig billig weg. Die nachstehende Aufzählung enthält die wichtigeren Bilder und Preise. Nr. 3. Oswald Achenbach, „Kapuzinerkloster bei Albano", 1500 M. — Nr. 4. Böcklin, „Triton und Nereïde" (aus den Sammlungen A. Günther, München und Frhr. v. Heyl, Darmstadt), 12000 M. (Geh. Kommerzienrat Oehler, Offenbach). — Nr. 5. Derselbe, „Francesca von Rimini", 4100 M. (Simon Ravenstein, Frankfurt a. M.). — Nr. 6. Derselbe, „Flora" (farbiger Karton für Glasmalerei, dat. 1875, dasselbe Motiv wie auf dem ebenso benannten Temperabilde in Berliner Privatbesitz), 9700 M. (Lippert, Hamburg). — Nr. 7. Bournier, „Auf der Weide", 1750 M. (Kgl. neue Pinakothek, München). — Nr. 8. Courbet, „Strandlandschaft", 2500 M. (Pächter, Berlin). — Nr. 9. Constable, „Die Brücke", 4600 M. (Arnold & Tripp, Paris). — Nr. 10. Daubigny, „Heuernte", 1250 M. (Lippert, Hamburg). — Nr. 13. Diaz, „Gewitterstimmung", 7100 M. (Schall, Berlin). — Nr. 14. Dupré, „Abendstimmung am Meer", 4200 M. (Gutbier, Dresden). — Nr. 17. Harpignies, „Mondlandschaft", 4100 M. (Lippert, Hamburg). — Nr. 20. S. Ten Kate, „Park Monceaux" (Pastell), 420 M. — Nr. 21—25. Klinger, fünf Zeichnungen (Feder und Tusche), 100—540 M. — Nr. 26. Derselbe, „Allegorie" (Originalradirung), 85 M. — Nr. 27. Kühl, „Das rote Zimmer", 1500 M. (Gutbier, Dresden). — Nr. 29. Liebermann, „Biergarten in Rosenheim" (Ölskizze), 610 M. (Lippert, Magdeburg). — Nr. 30. Lier, „Partie bei München (Auer Vorstadt)", 4700 M. (Fritz Gans, Frankfurt). — Nr. 31. Menzel, „Wolkenstudie" (Ölstudie), 1800 M. — Nr. 32—34. Derselbe, drei Bleistiftzeichnungen, 290—450 M. — Nr. 35. J. F. Millet, „Vorfrühling (Pastell)", 2700 M. — Nr. 41. Schindler, „Waldlandschaft", 1230 M. (Kommerzienrat Lenel, Mannheim). — Nr. 42. Schreyer, „Brennender Posthof", 16300 M. — Nr. 43—45. Segantini, drei Kreidezeichnungen, 210—510 M. — Nr. 46. Sisley, „Seine-Ufer", 1170 M. (Mössinger, Frankfurt a. M.). — Nr. 47. Steinhausen, „Die Öde bei Frankfurt" 410 M. (Schiff, Frankfurt a. M.). — Nr. 49. Stuck, „Serpentintänzerinnen", 4300 M. — Nr. 50. Derselbe, „Der Tanz", 5900 M. — Nr. 51. Derselbe, „Landschaft", 1600 M. — Nr. 52. Derselbe, „Die Sünde", 3700 M. — Nr. 55. Thoma, „Einsamkeit", 10200 M. (Kgl. neue Pinakothek, München). — Nr. 56. Derselbe, „Sturmlandschaft", 4000 M. (Ferdinand Hirsch, Frankfurt a. M.). — Nr. 57. Derselbe, „Frühlingslandschaft" 8200 M. (Frau F. W. Meister, Frankfurt a. M.). — Nr. 58. Derselbe, „Schwarzwaldlandschaft", 4300 M. (Gutbier, Dresden). — Nr. 59. Derselbe, „Falkenstein im Taunus", 3000 M. (Ferdinand Hirsch, Frankfurt a. M.). — Nr. 60. v. Uhde, „Herr bleibe bei uns" 4300 M. (Claass, Königsberg). — Nr. 61. Derselbe, „Kummervoll", 1250 M. (Fritz Gans, Frankfurt a. M.). — Nr. 63. Derselbe, „Mutterglück", 2700 M. — Nr. 64. Friedrich Voltz, „Heimkehr zur Alm", 1100 M. — Gesamterlös: 168000 M.

H. W.

Leipzig. Wir machen hierdurch darauf aufmerksam, dass die für die von der Firma Seemann & Co. ausgeschriebenen *Konkurrenz bestimmten Originalwerke graphischer Kunst* bis zum 1. April eingeliefert, resp. am 1. April zur Post gegeben werden müssen. Dieselben werden vom 3. April an auf 8 Tage im Leipziger Kunstverein öffentlich zur Schau gestellt.

Die Redaktion.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 20. 31. März.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE DENKMÄLER IN DER SIEGES-ALLEE IN BERLIN.

Am 22. März sind die drei ersten in der Reihe der 32 Denkmäler brandenburgisch-preussischer Fürsten „von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reichs", die Kaiser Wilhelm II. durch Erlass vom 27. Januar 1895 gestiftet, in Gegenwart des Kaiserpaares feierlich enthüllt worden. Als der Erlass vor drei Jahren veröffentlicht wurde, wurden allerlei Bedenken laut. Man befürchtete nach dem aufgestellten Plane vor allen Dingen eine Monotonie, die nicht weit von Langweiligkeit sein würde, man zog militärische Vergleiche von Compagniefronten und dergl. heran, und nicht wenig befürchtete man auch von der Hast, mit der künstlerische Dinge seit zehn Jahren in Berlin betrieben werden. Alle diese Besorgnisse und Befürchtungen sind durch die drei ersten Denkmäler widerlegt worden, die zugleich den Künstlern die grösste Schwierigkeit geboten hatten, weil sie sich fast ganz und gar auf ihre Phantasie verlassen mussten und darum vom Beschauer ein bereitwilliges Eingehen auf ihre Absichten verlangen. Auf der anderen Seite haben sie freilich dadurch den Vorteil, dass sie die ganze Wirkung durch ihre Kunst allein hervorgerufen haben, da der Beschauer trotz aller Vorbereitungen durch einen Geschichtskursus des „Reichsanzeigers" der Bedeutung ihrer Figuren so gut wie gar kein Verständnis entgegenbringt. Wenn man etwa von dem eigentlich mehr durch den Roman von W. Alexis als durch seine Thaten berühmt gewordenen echten oder falschen Waldemar und dem Markgrafen Albrecht dem Bären absieht, der wenigstens noch durch seinen Beinamen mit dem Berliner Stadtwappen in gewisser Beziehung steht, so hat unsere heutige Generation für die askanischen Markgrafen nur noch ein mässiges Interesse übrig, und die karge geschichtliche Überlieferung scheint diesen Mangel an Interesse zu rechtfertigen. Ihre spärlichen Züge von Charakteristik waren die einzigen Urkunden, auf die sich die drei Bildhauer stützen konnten, und aus ihnen haben sie Temperamente entwickelt, die so ausdrucksvoll für sich sprechen, dass der Beschauer beim Anblick dieser Gestalten ihre historische Bedeutung und ihre persönlichen Lebensschicksale über dem rein Menschlichen vergisst und darum jeder Vorkenntnisse entraten kann. Markgraf Otto I., den *Max Unger* geschaffen hat, ist ein Sanguiniker. Immer kampfbereit, aber auch immer hoffnungsvoll stützt er die Rechte auf die Parirstange des Schwertes und blickt entschlossen in die Ferne. Markgraf Otto II. ist ein Melancholiker von Geblüt. Er war ein schwankender Charakter, den selbst Hofhistoriographen nicht von dem Vorwurf der Zweideutigkeit freisprechen können. *Josef Uphues* hat ihn mit geneigtem Haupt, das die emporgehobene Rechte unter dem Kinn stützt, dargestellt, in sorgenvollem Nachdenken. Einen „Grübler" hat ihn der Kaiser bei der Enthüllung genannt, und diese Bezeichnung giebt wohl den Schlüssel zu dieser rätselhaften Gestalt, die für sich selbst keine Bedeutung beanspruchen würde, wenn sie nicht gerade in den historischen Zusammenhang gehörte. Auch der dritte der in Marmor verkörperten Askanier, Markgraf Albrecht II., war in der Politik eine etwas schwankende Gestalt, aber im Dreinschlagen ein gewaltiger Herr. Darum hat ihn auch *Johannes Böse* in seiner kriegerischen Eigenschaft aufgefasst, als Choleriker, der, mit der Rechten den Griff des entblössten Schwertes umklammernd, nur auf den Augenblick wartet, wo er wieder zum Hiebe gegen die Feinde, die diesmal von Norden drohten, ausholen kann.

Dieser Mannigfaltigkeit in der Gestaltung, Bewegung und Charakteristik der Hauptfiguren entspricht auch ihre Umgebung. Einzelstandbilder wären allerdings langweilig gewesen. Dieser Gefahr ist aber durch die architektonische und die gärtnerisch-landschaftliche Umgebung begegnet worden. Jede der drei Figuren erhebt sich auf kräftigem Sockel im Vordergrunde einer mit figürlich und ornamental geschmückten Mosaikplatten belegten Plattform, zu der mehrere Stufen emporführen und die rückwärts durch eine halbkreisförmige Marmorbank begrenzt wird. Den nächsten Hintergrund bildet dann eine hohe, ebenfalls im Halbrund angeordnete Taxushecke, und in weiterem Abstande wird die Perspektive durch die Baumgruppen des Tiergartens abgeschlossen. Die Lebendigkeit dieses wohlerwogenen Zusammenwirkens von künstlerischen mit landschaftlichen Elementen wird noch durch die Teilung und Gliederung der Bänke verstärkt, deren Rückenlehnen rechts und links von je einer Halbfigur in Hermenform unterbrochen werden, während die Bänke nach vorn durch Kaiserkronen abgeschlossen sind. Für die sechs Hermen sind Männer gewählt, die den betreffenden Herrschern im Leben nahestanden oder doch als Repräsentanten ihrer Zeit gelten können. Auch bei ihrer Gestaltung konnten sich die Bildhauer nur auf allgemeine Züge aus der Überlieferung stützen. Das hat sie aber nicht gehindert, daraus scharf und fein charakterisirte Gestalten von vollster Lebenswahrheit zu entwickeln. Zu dem Markgrafen Otto I. sind die feiste Gestalt des Abtes Sibold von Lehnin und der zum Christentum bekehrte Wendenfürst Pribislaw, zu dem Markgrafen Otto II. Johann Gans zu Putlitz als Vertreter des märkischen Uradels und Heinrich von Antwerpen, der erste Geschichtsschreiber der Mark Brandenburg, zu dem Markgrafen Albrecht II. der staatskluge Hochmeister des deutschen Ordens Hermann von Salza und der gelehrte Verfasser des Sachsenspiegels Eike von Repkow gesellt. Es ist schwer und wäre auch ungerecht, wenn man einem der drei Standbilder oder einer der sechs Halbfiguren den Vorzug vor einem oder einer andern geben wollte. Es liegt eben nur in der Eigenart der dargestellten Figur, nicht in der grösseren Kraft des Künstlers, wenn die jugendliche Gestalt des Markgrafen Otto I. und der fein und geistreich individualisirte, etwas an Mommsen erinnernde Kopf des Geschichtsschreibers Heinrich von Antwerpen am anziehendsten wirken.

Dass trotz der im grossen und ganzen durch einen im voraus festgesetzten Plan geforderten Übereinstimmung der Aufgaben die künstlerische Persönlichkeit der Bildhauer nicht beschränkt worden ist, gereicht der Mannigfaltigkeit der Anlagen ebenfalls zum Vorteil. Wer mit dem Stile der Bildhauer auch nur einigermassen vertraut ist, erkennt sofort, was von Unger und was von Uphues ist. Nur Böse hat uns eine, wie wir bekennen müssen, freudige Überraschung bereitet. Wer die Stimmung in den künstlerischen Kreisen Berlins kennt, der weiss, dass Böse sich nicht einer sehr hohen Schätzung erfreut. Mag dieses Urteil nun begründet gewesen sein oder nicht — genug, Böse hat es durch sein Standbild des Markgrafen Albrecht II. und die beiden Nebenfiguren glänzend widerlegt, durch die darin offenbarte Kraft der Charakteristik wie durch die energische, kühn bewegte Stellung der Hauptfigur, nicht zum wenigsten aber auch durch die geistvoll erfundenen Ornamente und Architekturteile romanischen Stils, die den Schmuck der Bankwand und der Figurensockel bilden. Auch die beiden andern Künstler haben darin Hervorragendes geleistet.

Die Lebendigkeit der Figuren wird noch wesentlich gesteigert durch die meisterhafte Marmorausführung, die unter der Leitung des Bildhauers *Casal* durch italienische Marmorarbeiter in Berlin erfolgt ist.

ADOLF ROSENBERG.

EINE NEUERWERBUNG DES LOUVRE.

Wenn eine öffentliche Kunstsammlung ein anonymes florentinisches Bild des 15. Jahrhunderts für die Summe von 130000 Frks. erwirbt, so wird solchem Werke wohl eine ganz besondere Bedeutung beizumessen sein, um diesen Ankaufspreis zu rechtfertigen. Zweifellos ist dies bei der soeben in den Besitz des Louvre gelangten und am 28. Februar ausgestellten Madonna, die das Kind anbetet, aus der Sammlung Duchatel, jedenfalls vom historischen Gesichtspunkte aus, der Fall. Eine detaillirte Beschreibung des Bildes kann ich mir ersparen, da es durch die Veröffentlichung im klassischen Bilderschatz (Nr. 674) bereits allgemeiner bekannt geworden ist. Die Künstlernamen, mit denen man das Bild in Verbindung brachte, wechselten. Bald wurde es dem Pietro della Francesca, bald dem Alesso Baldovinetti zuerteilt. Schon Crowe und Cavalcaselle schwankten zwischen diesen beiden Namen. Die erstere Zuschreibung lässt sich meiner Meinung nach bei genauerem Studium nicht rechtfertigen. Das einzige, was einem den Maler von Borgo San Sepolcro ins Gedächtnis rufen könnte, die Landschaft, lässt doch auch nur eine allgemeinere Verwandtschaft mit den Landschaften dieses Meisters erkennen und weist lediglich auf den Kreis bahnbrechender Künstler hin, dem neben Pietro Männer wie Domenico Veneziano, Pesellino und Baldovinetti angehören. Der für Pietro so charakteristische Farbenreichtum der Landschaft fehlt hier völlig. Der Mittelgrund zeigt ein ziemlich einförmiges Braun, das sich nach hinten zu in immer lichtere Töne auflöst. Die Übersicht über eine weite Fläche ist vortrefflich, mit tiefem Verständnis für die Perspektive, wiedergegeben.

Die ganze Art der Darstellungsweise gemahnt uns deutlich an die Landschaften des Antonio Pollajuolo. Genaueren Aufschluss über den Schöpfer des Bildes können uns meiner Ansicht nach die Figuren geben. Das Kind mit seiner stark ausgebildeten Muskulatur, dem langen Rumpf, den kurzen Oberschenkeln und den plumpen Klumpfüssen zeigt völlig die gleiche Bildung wie das auf Baldovinetti's Bilde der Madonna mit acht Heiligen in den Uffizien. Auch der Typus der Madonna stimmt völlig überein mit jenem, den wir auf diesem Bilde und der von gleicher Hand herrührenden Verkündigung in den Uffizien begegnen. Ebenso lassen sich in der Art der Faltengebung zwischen der Louvre-Madonna und der zuvor erwähnten sitzenden Maria in den Uffizien nicht die geringsten Stildifferenzen wahrnehmen. Und nimmt man noch als äusserliche Kennzeichen, die auf Baldovinetti's Bildern vorkommenden schweren, diskusförmigen Nymben mit den dunkelen Schatten an den unteren Flächen und den hell beleuchteten Schmalseiten, sowie den auf dem Louvrebilde in völlig gleicher Weise wie auf den beiden Gemälden der Uffizien wiederkehrenden antiken, römischen Stuhl dazu, so scheint es mir keinem Zweifel zu unterliegen, dass die Duchatel-Madonna ein echtes Werk von der Hand Baldovinetti's ist, und ich glaube, dass von der Louvre-Direktion die Bezeichnung Pietro della Francesca mit Unrecht beibehalten worden ist. WERNER WEISBACH.

BÜCHERSCHAU.

Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Erster Band. I. Lieferung. Einleitung. Von Dr. *Theodor von Frimmel.* (Dritte Folge der kleinen Galeriestudien.) Leipzig, Verlag von Georg Heinrich Meyer. 1898.

In dem vorliegenden 89 Seiten enthaltenden Bändchen giebt der unermüdlich thätige Wiener Kunstgelehrte die Einleitung zu seiner Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, die in Einzellieferungen erscheinend, mit zahlreichen Abbildungen versehen, im ganzen ungefähr 70 Bogen umfassen soll. Im Verein mit der der vorliegenden Lieferung beigegebenen Inhaltsübersicht soll diese Einleitung den Plan des Werkes klarlegen. Frimmel weist in ihr zuerst nach, dass Wien von jeher eine Galeriestadt ersten Ranges gewesen ist, und führt hierfür gewichtige Stimmen aus der Litteratur unseres Jahrhunderts an. Er spricht dann von den früheren Wiener Sammlungen, von den Listen, welche davon existiren, berührt die Schwankungen, die in der Zahl der Sammlungen im Laufe der Zeit sich geltend machten, die einheimischen Maler — es lassen sich solche seit dem 15. Jahrhundert spätestens nachweisen —, sowie die Ein- und Ausfuhr von Gemälden. Besonders interessant gestaltet sich der folgende Abschnitt über den Bilderhandel, Kunsthändler, Auktionen und die Kataloge derselben. Zum Schluss geht Frimmel auf das Ausstellungswesen seit dem Jahre 1786 näher ein, in welchem die Akademie der bildenden Künste ihre erste Ausstellung veranstaltete. Wir wollen uns mit dieser kurzen Inhaltsangabe begnügen, ein weiteres Eingehen an dieser Stelle würde zu weit führen. Frimmel greift aus der Masse der Beispiele immer nur einzelne heraus, aber in allem verrät sich deutlich, wie sehr der Verfasser den gewaltigen Stoff beherrscht und wie übersichtlich er sein Material angeordnet haben muss. Die „Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen“ verspricht in kunst- und kulturgeschichtlicher Beziehung gleich interessant und lehrreich zu werden, und wir müssen es dem Verfasser aufrichtig danken, dass er sich der schwierigen und mühevollen Aufgabe unterzogen hat, die er sicher in mustergültiger und erschöpfender Weise lösen wird. Der erste Band des Werkes wird sich in neun Kapiteln mit den noch bestehenden und früher aufgelösten Sammlungen Wiens befassen, während der zweite, auf vier Kapitel berechnete Band, Regesten und Neudrucke von Inventaren und Katalogen, eine Übersicht über den Wiener Bilderhandel und die Ein- und Ausfuhr von Gemälden, Verzeichnisse der Galerien, eine Liste der Gemäldeversteigerungen, lexikalische Übersicht über die Wiener Gemäldesammlungen, Nachträge und Verzeichnisse enthalten soll. *U. TH.*

† *Amsterdam.* — Die Firma Frederik Muller & Comp. hat einen reichhaltigen *Katalog von Büchern und Kupferstichen* herausgegeben, die sich auf die Sitten und Gewohnheiten der Völker aller Länder und Zeiten beziehen. Der mit Preisen versehene Katalog zählt über 4000 Nummern.

Dresden. — Wie wir hören, hat sich vor kurzem in Dresden ein Comité gebildet, das sich die *Herausgabe eines Prachtwerkes über die Geschichte des Meissener Porzellans* zur Aufgabe gestellt hat. Zur Abfassung des Textes, Auswahl des reichhaltigen Illustrationsmaterials etc. ist Dr. *Karl Berling* gewonnen worden, der sich ja seit mehreren Jahren ganz speciell mit Meissener Porzellan beschäftigt und auch durch seine langjährige Thätigkeit am Dresdener Kunstgewerbemuseum zur Lösung dieser Aufgabe, die ein noch wenig bearbeitetes Gebiet behandelt, ganz besonders geeignet ist. In Fach- und Sammlerkreisen wird man das hoffentlich recht bald erscheinende Werk mit Freuden begrüssen.

NEKROLOGE.

G. In *Paris* starb am 7. März der Architekt *Léon Ginain.* 1825 in Paris geboren, war er seit 1861 daselbst Stadtbaumeister und gehörte seit 1881 dem Institute an. Von seinen zahlreichen Bauten sind die bekanntesten die Kirche Notre-Dame des Champs, das Spital von Clamart und der Palast Galliera.

London. — Am 16. März starb in Mentone, im Alter von nur 44 Jahren, Mr. *Aubrey Beardsley,* der als Zeichner und Illustrator seit einigen Jahren viel von sich reden machte. Als das Haupt der sogenannten Dekadenz-Schule ist er in den meisten grossen Kunstcentren, so namentlich in den europäischen Hauptstädten nicht unbekannt geblieben, obgleich er nach London am meisten in Paris seinen Schwerpunkt fand. Abgesehen von seiner krankhaften, überreizten Phantasie, die viel zu seinem frühzeitigen Ende beigetragen haben soll, muss ihm unbedingt grosse technische Geschicklichkeit und ausserdem auch eine gewisse Originalität zugestanden werden. Beardsley's Meisterschaft war, wie viele englische Kritiker und auch ein nicht geringer Teil des Publikums behaupten, zwar eine ausgesprochen eigenartige, aber zu krankhafte, um dauernd zu fesseln. In England bildete das „Yellow-Book“ hauptsächlich das Medium zur Übermittlung seiner Kunst für das Publikum. Demnächst finden wir viele Illustrationen von seiner Hand in dem „Savoy Magazine“. Diese beiden Zeitschriften mit ihren Illustrationen wirkten besonders vorbildlich bei der Entstehung ähnlicher

Journale in Amerika, indessen wird auch dort der bezügliche perverse Stoff immer mehr ausgeschlossen, aber die Manier Aubrey Beardsley's und die Art, die Zeichnung auszuführen, weiter beibehalten. Die Schärfe in den Umrissen wird lobend hervorgehoben, und seine Federzeichnungen für den Gebrauch der Reproduktion gelten als unübertroffen. Seine besten Illustrationen befinden sich in nachstehenden Werken: „Bons Mots“, „La Morte d'Arthur“, „Salome“, „The Rape of the Lock“, „Under the Hill“, „Mademoiselle de Maupin“, „An Album of fifty Drawings“ u. a. Kurz vor seinem Tode war er damit beschäftigt, Ben Johson's Drama „Volpone“ zu illustrieren. *v. S.*

London. Am 18. März starb in London *Mr. W. H. Overend*, Mitglied des „Institute of Oil Painters“. Ausser seiner Thätigkeit als Maler war der Verstorbene auch bekannt als ein erfolgreicher Illustrator der wöchentlichen Zeitschriften und täglichen Journale. *v. S.*

WETTBEWERBE.

✡ *Leipziger Kunstgewerbe-Museum.* Die von der Kommission für die Ausstellung modernen Kunstgewerbes im November vorigen Jahres ausgeschriebenen Wettbewerbe haben folgendes Ergebnis gehabt. Insgesamt lagen 682 Arbeiten zur Prämiirung vor, von denen 36 auf die erste, 495 auf die zweite, 52 auf die dritte und 99 auf die vierte Konkurrenz entfielen. Die auf das dritte Preissauschreiben eingegangenen Arbeiten (Entwürfe zu Tischkarten) wurden von vornherein von der Prämiirung ausgeschlossen, da sie teils den gestellten Bedingungen nicht entsprachen, teils für künstlerisch wertlos befunden wurden. Im ersten Wettbewerb (Arbeiten der Holzschnitzerei und Drechslerei) erhielten den ersten Preis Bildhauer *A. Eberts* in Leipzig auf ein ausgeführtes Notenpult, den zweiten Preis *C. Marggraf* in Leipzig auf ein ausgeführtes Wandbrett, die beiden dritten Preise *A. Eberts* in Leipzig auf ein ausgeführtes Konsol und *K. Hentschel* in Cölln a.Elbe auf den Entwurf zu einem Notenpult. Im zweiten Wettbewerb (Federzeichnungen zu Kopfleisten, Initialen und Schlussvignetten für die im Verlag von Seemann & Co. erscheinende Zeitschrift für bildende Kunst) wurden der erste Preis *Wilhelm von Debschitz* in München für einen Initialenentwurf, der zweite Preis *Hans Schulze* in Berlin für eine Kopfleiste, die beiden dritten Preise *A. Winnecke* in Strassburg i. E. für eine Kopfleiste, und *Max Wislicenus* in Berlin für eine Schlussvignette zuerkannt. Im vierten Wettbewerb (farbige Entwürfe für Stickerei) erhielten den ersten Preis *Lolte Windscheid* in Leipzig, den zweiten Preis *Rose du Bois-Reymond* in Berlin, die dritten Preise *Agnes Rosenhain* in Berlin und *Mary Achenbach* in Hamburg.

Stipendium für deutsch-böhmische Künstler. Der Verein deutscher Schriftsteller und Künstler in Böhmen „Concordia“ schreibt ein Stipendium im Betrage von 200 fl. ö. W. aus, welches zur Förderung künstlerischer Ausbildung für in Böhmen geborene oder daselbst lebende deutsche Vertreter der bildenden Künste (Baukunst, Bildhauerei, Malerei) bestimmt ist. Die Bewerber um dieses Stipendium haben nebst ihren Gesuchen den Nachweis ihrer selbständigen künstlerischen Thätigkeit, den Geburtsschein und einen Lebensabriss beizubringen, sowie die Art und Weise der Verwendung des Stipendiums bekannt zu geben und bei eventuellem Genusse desselben nach Verlauf eines Jahres über seine Verwendung an den Verein Bericht zu erstatten. Die bezüglichen Gesuche nach Belegen sind an die Sektion für bildende Kunst der „Concordia“ in Prag, Deutsches Haus, bis zum 15. April l. J. franko einzureichen. Die Verleihung des Stipendiums erfolgt auf Vorschlag der Sektion durch den Ausschuss des Vereines bis zum 30. April dieses Jahres.

Aufforderung zur Bewerbung um das Graf von Schacksche Reisestipendium. Der am 14. April 1894 zu Rom verstorbene Graf Adolph Friedrich von Schack hat letztwillig die Verfügung getroffen, dass aus seinem Nachlasse auf die Dauer von 40 Jahren alljährlich ein Reisestipendium von 3000 M. an junge deutsche Maler zum Zwecke ihrer weiteren künstlerischen Ausbildung in Italien oder Spanien verliehen werde. Das Stipendium wird jeweilig auf die Dauer von drei Jahren verliehen. Für die Zuwendung des Stipendiums soll nicht sowohl Dürftigkeit, als hervorragendes Talent und künstlerisches Streben ausschlaggebend sein. Der Kgl. Akademie der bildenden Künste in München ist die Auswahl des geeignetsten Bewerbers anheimgegeben. Demgemäss werden jüngere Maler, welche Angehörige des Deutschen Reiches sind und sich um dieses Stipendium bewerben wollen, aufgefordert, Arbeiten, welche über ihre künstlerische Thätigkeit Übersicht gewähren, längstens bis 15. Mai 1898 an die Kgl. Akademie der bildenden Künste in München einzusenden. Ein schriftliches Bewerbungsgesuch, aus welchem der Lebenslauf und Studiengang ersichtlich ist, soll mit in Vorlage gebracht werden. Die Kosten der Einsendung und der Rücksendung sind von den Bewerbern zu tragen.

DENKMÄLER.

San Remo. — Nachdem der Besitzer der Villa Zirio, der Franzose ist, sich geweigert hat, ein Gelände zur Errichtung eines Denkmals für Kaiser Friedrich herzugeben, hat der Gemeinderat beschlossen, selbst für die Errichtung dieses Denkmals zu sorgen. *v. G.*

⊙ *Bei der Enthüllung der drei ersten Gruppen in der Siegesallee in Berlin* hat der Bildhauer *Unger* den Professortitel, der Bildhauer *Uphues* die Krone zum roten Adlerorden vierter Klasse, der Bildhauer *Böse* den roten Adlerorden vierter Klasse und der Marmorbildhauer *Casal* den Kronenorden vierter Klasse erhalten. — Zugleich hat der Kaiser fünf weitere Aufträge erteilt: dem Prof. *L. Manzel* wurde die Ausführung der Gruppe „Kurfürst Friedrich I.“, dem Prof. *Otto Lessing* die Gruppe „Markgraf Albrecht Achilles“, dem Bildhauer *Manthe* die Gruppe „Markgraf Johann Cicero“, dem Bildhauer *Uphues* die Gruppe „Friedrich der Grosse“ und dem Bildhauer *J. Götz* die Gruppe „Kurfürst Joachim I.“ übertragen.

⊙ *Denkmäler-Chronik.* — Aus einem zweiten engeren Wettbewerb um ein *Kaiser Friedrich-Denkmal für Dortmund* ist der Bildhauer *Wilhelm Wandschneider* in Berlin als Sieger hervorgegangen. — Das Modell zu dem *Kaiser Wilhelm-Denkmal für Erfurt*, dessen Ausführung dem Bildhauer *L. Brunow* in Berlin übertragen worden ist, ist von dem Erfurter Denkmalscomité genehmigt worden. Es wird nur aus einem bronzenen Reiterstandbild in ruhiger Haltung auf einfachem Granitsockel bestehen, dem keine Figuren oder Reliefs beigegeben werden sollen. — Am 20. März wurde in *Metz* ein Standbild des Prinzen Friedrich Carl von Preussen von Prof. *Ferd. von Miller* in München enthüllt, und am 22. März fand in der Walhalla in Regensburg die Einweihung der Büste Kaiser Wilhelms I. von *W. von Rümann* in München statt. — Mit der Ausführung des Kaiser Wilhelm-Denkmals für *Aachen* ist nunmehr Prof. *F. Schaper* in Berlin beauftragt worden, nachdem der grosse Ausschuss seinen Entwurf mit grosser Mehrheit angenommen hat. Dem-

selben Künstler ist auch die Ausführung des *Bismarck-Denkmals* für *München-Gladbach* auf Grund seines Entwurfs für die Berliner Konkurrenz übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Dem *Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg* hat der im vorigen Jahre in Berlin verstorbene Geschichtsmaler Prof. *August v. Heyden*, der als Mitglied des Verwaltungsausschusses lange Zeit zu den eifrigsten Förderern der Anstalt gehört hat, seine reichen Sammlungen zur Geschichte des Trachten- und Waffenwesens und zur Kulturgeschichte überhaupt vermacht. Es sind teils eigene Zeichnungen und Studien, teils Abbildungen jeglicher Art.

† *Kassel.* — Die Modelle und Entwürfe aus dem Atelier des verstorbenen Bildhauers *Kaupert* in Frankfurt sind nach seiner Vaterstadt Kassel geschafft und dort mit einigen Marmorarbeiten des Meisters in einem Paterreraum des östlichen Pavillons des Orangerieschlosses zu einem *Kaupert-Museum* vereinigt worden.

Brünn. — Im Mährischen Gewerbemuseum ist am Sonntag den 6. März eine *„Buchausstellung"* eröffnet worden, welche die ganze Entwicklung des Schriftwesens und Druckwerkes veranschaulicht. Für die älteste Zeit haben das K. und K. Haus-Hof- und Staatsarchiv, das Mährische Landes- und das Brünner Stadtarchiv, sowie die Stifte Admont und Zwettl die wichtigsten, insbesondere auf Mähren Bezug habenden *Originalurkunden* zur Verfügung gestellt. Die sich daran schliessende *Siegelabteilung* führt an ausgewählten Beispielen die künstlerische Ausführung des Siegels vom 9.—19. Jahrhundert vor. Sehr reich und prächtig ist die Abteilung der *mittelalterlichen Bilderhandschriften*, die Zeit vom 10. bis 16. Jahrhundert umfassend, ausgefallen, für den Specialforscher von besonderem Interesse die *Inkunabelsammlung*, in der die hervorragendsten Typen und namentlich fast sämtliche in Mähren erschienene Frühdrucke zu sehen sind — der Anfang zu einer Druckergeschichte Mährens. Daran schliessen sich *Holzschnitt-* und *Kupferstichwerke* von der Renaissance bis zu den modernsten österreichischen, deutschen, englischen und französischen Werken, weiter eine Kollektion von *Exlibris* und eine umfangreiche Abteilung von *Bucheinbänden*. Besonderen Wert verleiht der Ausstellung ein gewissenhaft und ausführlich gehaltener Katalog, von dem die erste Hälfte (die Nummern 1—458 umfassend) bereits am Eröffnungstage zur Ausgabe gelangte. Wir ersehen daraus, dass sich nicht weniger als 65 Aussteller beteiligt haben, darunter die Kaiserliche Fideikommiss-Bibliothek, fast alle Hof- und Staatsinstitute, zahlreiche in- und ausländische Museen und die bekanntesten Privatsammler wie Dr. Alb. Figdor und Theod. Graf in Wien, Graf von Leiningen-Westerburg in München, J. v. Zobeltitz in Berlin, Direktor F. Luthmer in Frankfurt a. M. u. v. a. Die Ausstellung dauert bis Ende April und ist täglich von 9—12 und 2—4 Uhr geöffnet.

Die Münchener Jahresausstellung 1898 im Kgl. Glaspalaste wird am 1. Juni eröffnet und Ende Oktober geschlossen. Die Anmeldungen haben bis 30. April zu erfolgen, die Einsendungen vom 10. bis 30. April. Anmeldung korporativer Ausstellungen hat bis 1. April zu erfolgen. Eine rege Beteiligung bedeutender Künstler-Korporationen steht in Aussicht, unter anderen haben die Beschickung der Ausstellung mit geschlossenen Kollektionen schon zugesagt die Düsseldorfer Secession, die Dresdener Secession und der Karlsruher Künstlerbund.

G. *Paris.* — Bei Durand-Ruel zeigt *Georges d'Espagnat* ein starkes Talent für die malerische Behandlung grosser Flächen, das für die Zukunft interessante dekorative Malereien von ihm erhoffen lässt, aber bis jetzt über der Anlehnung an Monet und Renoir noch zu wenig Eigenheit enthüllt, als dass es sich verlohnte, auf diese Erstlingsausstellung näher einzugehen. — Bei Vollard hat *Eugène Murer* eine Anzahl stimmungsvoller Landschaften ausgestellt, darunter eine „Trilogie der Monate", d. h. 36 Bilder, von denen je drei dasselbe Motiv zu verschiedenen Tageszeiten — Morgen, Mittag und Abend — in einem der zwölf Monate darstellen. — Von der Ausstellung einer Anzahl *bretonischer Künstler* in der Rue du vieux Colombier ist, wenn man etwa die kräftigen kleinen Landschaften von *Le Pan de Ligny* und ein paar interessante Frauenköpfe von *Maxence* ausnimmt, kaum etwas Bemerkenswertes zu berichten.

Paris. — Durand-Ruel, der uns vor einigen Wochen zu einer höchst interessanten, vom Publikum allerdings wenig beachteten kleinen Degas-Ausstellung eingeladen hatte, hat jetzt etwa vierzig Bilder des 1890 verstorbenen *John-Lewis Brown* in einem seiner Säle vereinigt. Brown war in Bordeaux geboren und hat französisches Militär gemalt, verrät aber nicht nur im Namen seine Abstammung: es ist ein anglisirtes Frankreich, das er uns in den Figuren wie in den landschaftlichen Hintergründen seiner Ölbilder und Aquarelle vorführt. Er malte den Soldaten lieber à la campagne als en campagne — lieber „auf dem Felde" als „im Felde" —, hat Claretie einmal hübsch gesagt, die Sport- und Manöverscenen überwiegen bei weitem die Schlachtenbilder. Trefflich gezeichnet, fein und warm im Tone, von liebenswürdigem Humor erfüllt, gehören sie zu den besten ihrer Gattung, ohne sich jedoch zu einer wirklich grossen Kunstauffassung zu erheben. — Im Nebensaale sind etwa sechzig Gemälde und Pastelle von *Zandomenighi* ausgestellt. Dieser, ein in Paris lebender Venezianer, hat früher in den Salons ausgestellt, sich aber seit Jahren, dem Beispiele von Monet, Renoir, Degas und den anderen grossen Impressionisten folgend, ganz von den öffentlichen Veranstaltungen zurückgezogen. Er steht sichtlich unter dem Einflusse von Degas, ist indes mehr als ein „Abklatsch" dieses Meisters. Gerade auf dem Gebiete, wo Degas unbestritten herrscht, in seinen nackten oder sich an- und auskleidenden ohne jede Verschönerung der brutalen Wirklichkeit nachgebildeten Frauen ist er am wenigsten glücklich. Dagegen zeugen Sachen wie „Die Dame mit dem Fächer", „Der blaue Schleier", „Der rote Kragen" von einem höchst persönlichen Geschmacke und sind ungemein kräftig in der Farbenwirkung. Die Ausstellung enthält auch einige sehr bemerkenswerte Kinderbildnisse. — Im Salon des *Art nouveau* von Bing ist „das Werk von *Alphonse Legros*" vereinigt. Der Titel sagt etwas zu viel. Die Hälfte der 165 Nummern sind Radirungen. Nun ist Legros allerdings gerade durch diese ausserhalb seines Vaterlandes Frankreich und seines Adoptivvaterlandes England bekannt geworden, aber eben darum sind sie uns nicht neu. Dagegen hätten wir gern mehr von seiner eigentlich malerischen Thätigkeit erfahren, als die acht Bilder uns zu sagen im stande sind, die obendrein sicher nicht zu seinen hervorragendsten Leistungen gehören. Das Hauptinteresse nehmen die wundervollen Rötel- und Silberstiftzeichnungen, darunter das herrliche Selbstporträt, in Anspruch. Übrigens besitzt das Luxembourg-Museum einige der schönsten dieser wahrhaft klassischen Schöpfungen des Meisters. Ausserdem umfasst die Ausstellung eine Anzahl Sepiazeichnungen und ein paar beachtenswerte Bronzen. *G.*

Die Wahlen für die *Aufnahme- und Anordnungskommission der grossen Berliner Kunstausstellung*, die, wie bekannt, unter der gemeinschaftlichen Leitung der Akademie der Künste und des Vereins Berliner Künstler steht, haben folgendes Ergebnis gehabt. Die Akademie hat gewählt: in die Aufnahmekommission als Mitglieder die Professoren Maler *Graf Harrach, Josef Scheurenberg* und *Paul Thumann*, Bildhauer *Peter Breuer* und *Fritz Schaper*, Kupferstecher *Hans Meyer*; als Stellvertreter die Professoren Maler *Ludwig Knaus* und *Max Liebermann*, Bildhauer *Ludwig Manzel* und den Architekten *Bruno Schmitz*. In die Anordnungskommission hat die Akademie angeordnet: als Mitglieder die Professoren Maler *Otto Brausewetter*, *Max Koner* und *Hans Herrmann*, Bildhauer *Max Baumbach* und *Gerhard Janensch*, sowie den Graphiker *Karl Köpping*; die Ersatzmänner sind die Maler Prof. *Julius Jacob* und *Georg Koch*, der Bildhauer Prof. *Ernst Herter* und der Architekt *Hans Grisebach*. Der Künstlerverein hat für die Aufnahmekommission gewählt: die Maler *Franz Bombach*, *Anton v. Werner* und *Konrad Dielitz*, die Bildhauer *Johannes Götz* und *Ferdinand Lepcke*, sowie den Architekten *Wilhelm Haupt*; als Ersatzmänner die Maler *Themistokles v. Eckenbrecher* und *Konrad Lessing*, den Bildhauer *Richard Anders* und den Graphiker *Heinrich Kohnert*. In die Anordnungskommission entsandte der Verein als Mitglieder die Maler *Franz Bombach* und *Konrad Dielitz*, den Bildhauer *Johannes Götz* und den Architekten *Wilhelm Haupt;* als Ersatzmänner den Maler *Th. v. Eckenbrecher* und den Bildhauer *Anders*.

London. — Die Ausstellung der „Painter-Etchers“. Die 16. Jahresausstellung der Maler-Radirer wurde in den Räumen der Aquarellgesellschaft in Pall-mall east eröffnet. Einige Blätter des Präsidenten der Gesellschaft Sir *F. Seymour Haden* bestätigen das Talent und den wohlverdienten Ruf dieses Meisters. Die Repräsentanten der beiden hier scharf geschiedenen Radirschulen sind auch diesmal typisch vertreten. Die Vertreter der einen sind: *William Strang*, ebenso wie sein früherer Lehrer *Legros*, alsdann *Charles Holroyd* und *Bryden*, die gute Arbeiten geliefert haben. Ihre Methode besteht mehr oder minder in dem Bestreben, sich im Sinne der Linienmanier auszudrücken, und im Geiste Dürer's zu schaffen. Die besten Blätter Strang's in dieser Richtung sind folgende: „Das Porträt von Mr. Rudyard Kipling“, „Die Anbetung der h. drei Könige“, und eine kleine schottische Landschaft. Die entgegengesetzte Schule erkennt ihr Haupt in Mr. *Hellen* an, der im reinsten Sinne des Wortes ein self made man ist, ohne Lehrer und niemandes Nachfolger. Er arbeitet mit spielender Nadel und fliegt über die Platte, als wenn er mit dem Bleistift zeichnete. Phantasie und augenblickliche Stimmung werden von ihm unmittelbar auf der Platte ausgedrückt. Seine besten Radirungen sind diesmal: „La Dormeuse“ und „Les Tanagra au Louvre“. Im allgemeinen herrscht in dieser Abteilung die Landschaft vor, so namentlich in den Radirungen von *Cameron, Burridge* und *Huson*. Die vorzüglichsten Repräsentanten in der Anwendung gemischter technischer Methoden sind: *H. May, Miss Constance Pott* und *Miss Minna Bolingbroke*. Eine ganze Reihe vortrefflicher Blätter gehörte eigentlich nicht in diese Ausstellung, da sie fremde Originale übertragen, also mit Maler-Radirungen nicht identisch sind. Wenn ich Mr. *Frank Short* dennoch erwähne, so geschieht es, weil die Wiedergabe der Werke von Turner durch ihn mustergültig bewirkt wurde. Nicht minder gelungen sind seine Arbeiten nach Watts, Constable und de Wint. *v. SCHLEINITZ.*

Berlin. — Kgl. Nationalgalerie. Geschenkt wurden von einem Ungenannten ein *Bronzerelief* von *Const. Meunier*, die Heimkehr der Bergleute, und von Herrn Generalkonsul Rosenberg ein *Marmorbrunnen* mit lebensgrosser weiblicher Figur von *Max Klein*. Das Relief von Meunier ist ein kleiner Entwurf zu einem der vier grossen Reliefs, die das Denkmal der Arbeit schmücken sollen. Der Marmorbrunnen von Max Klein wird erst im Frühjahr 1899 in den Anlagen der Nationalgalerie aufgestellt werden können, da er noch auf der Berliner Ausstellung dieses Jahres erscheinen soll.

VEREINE

München. — Die Künstlervereinigung „Luitpold-Gruppe“ hat in ihrer sehr zahlreich besuchten Mitgliederversammlung am 25. Februar einstimmig den Beschluss gefasst, sich zu erweitern, indem sie künftig auch Künstler als Mitglieder aufnimmt, welche der Münchener Künstlergenossenschaft nicht angehören. — Die Gruppe wird neben der korporativen Beschickung der hiesigen Jahresausstellung auch in Berlin auftreten, da ihr seitens der dortigen Ausstellungsleitung sehr gute Säle, sowie Frachtfreiheit, eigene Jury und Hängekommission zugestanden worden sind.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Naumburg. — Im Pfarrhause der St. Moritzkirche sind gelegentlich von Restaurationsarbeiten alte Wandgemälde unter der Tünche entdeckt worden. Bis jetzt ist ein hl. Mauritius, sowie ein hl. Bischof zu Tage gekommen. An einer anderen Stelle desselben Raumes sind sogar zwei Schichten mit Gemälden aufgefunden worden, deren erste noch dem 15. Jahrhundert angehören soll.

Überlingen am Bodensee. — In dem Chor der Jodocuskirche sind unter der Tünche zahlreiche wohlerhaltene Fresken zu Tage gekommen, die wahrscheinlich dem 15. Jahrhundert angehören.

G. Bei den französischen *Ausgrabungen in Theben* wurde jüngst das Grab König Amenophis II. mit der wohlerhaltenen Mumie aufgefunden.

VERMISCHTES.

Münchener Ateliers. Einer der bekannteren unter unseren jungen Münchener Künstlern *Wilhelm von Debschitz* hat eine Reihe von Entwürfen zur Veröffentlichung vorbereitet, die eine alte seit der Renaissance fast vergessene und in neuerer Zeit von Gottfried Semper wieder sehr empfohlene Technik, die Sgraffitozeichnung in die Dekoration einführen. Die Veranlassung gab eine ungemein aussichtsvolle Erfindung, der namentlich unsere Architekten lebhaftes Interesse entgegenbringen. Durch das neue Verfahren wird es ermöglicht, gebrannten Thon in jeder Farbe zu glasiren, ihn also wetterbeständig zu machen und den künstlerischen Entwurf auf direktem Wege auf die Terrakottaplatten zu übertragen, so dass also von der handschriftlichen Ursprünglichkeit der Zeichnung und der Frische der Linienführung durch die technische Manipulation nichts verloren geht. Die Debschitz'schen Dekorationsentwürfe sind sowohl für Innenräume als auch für Fassaden bestimmt, und namentlich hier in dem Schmuck der Aussenwände kommt das Terrakottasgraffitoverfahren dem Flächencharakter der modernen Architektur ausserordentlich entgegen. Indessen auch überall dort, wo gebrannter Thon überhaupt verwendet wird, also zumal in der Keramik, hat das reizvolle farbenreiche Verfahren ein weites Feld offen. Es erfüllt eine neuerdings oft wiederholte, auch von Bing vertretene Forderung der modernen Kunstbewegung, dass der dekorative Entwurf des Künstlers über das Handwerk hinaus sich vornehmlich industriell verwenden lassen soll. Wilhelm von Debschitz

zeigt sich durch seine grossgehaltenen Entwürfe, die das Märchen vom Dornröschen behandeln, den eigentümlichen tektonischen Bedingungen der Wanddekoration durch schwungvolle Zeichnung und ruhige strenge Komposition vollkommen gewachsen. *A. W.*

† Die „Kölnische Zeitung" (4. März) meldet, dass der englische Kunsthändler Charles Wertheimer *fünf Paneelbilder* des *J. H. Fragonard* für 1250000 Frks. erworben habe. Dieselben befanden sich im Hause des Herrn de Blys in Grasse in der Nähe von Cannes, der Heimatstadt des Künstlers, in die er sich gegen Ende seines Lebens zurückzog. Vier dieser Paneelbilder soll die Dubarry einst bei Fragonard bestellt, aber nicht abgenommen haben; der Künstler brachte sie in seiner Wohnung in Grasse an und malte sich noch ein fünftes dazu. Sie stellen Eros, Psyche etc. dar. Übrigens soll ein in Nizza ansässiger Kunstfreund, Sempé, in einem Gartenpavillon des Fragonard'schen Hauses in Grasse neun Wandbilder Fragonard's entdeckt und von dem Besitzer, einem Postbeamten in Paris, um eine geringe Summe gekauft haben.

Antwerpen. — Zur Feier des 300jährigen Geburtstages von van Dyck werden schon jetzt Vorbereitungen getroffen. Das Fest wird im August 1899 begangen. Es soll bei dieser Gelegenheit das mit fünf Freskobildern geschmückte Treppenhaus des Hotel de Ville eingeweiht werden. Die Bilder werden von *Albrecht de Vriendt, Boom*, *Dejans*, *Houben* und *Verhaert* ausgeführt. *v. G.*

Merseburg. — Der *Umbau des grossen Sitzungssaales des Ständehauses* durch Baurat *Schwechten* ist jetzt fertiggestellt und seinem Zwecke übergeben worden. Die malerische Ausschmückung, die dem Professor *Hugo Vogel* vom Kultusministerium seiner Zeit übertragen worden ist, schreitet auch rüstig vorwärts. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Am 14. und 15. März wurden die nachgelassenen Werke von *Louis Français* im Hôtel Drouot versteigert. Das Ergebnis — 107347 Frks. — ist um so beträchtlicher, als sich nur wenige von den bedeutenderen Werken des Meisters darunter befanden. Die hauptsächlichsten Preise waren: Unter den Gemälden: Die Quelle, 3500 Frks. — Der Weg zum Reservoir, 8700 Frks. — Winters Ende, 3525 Frks. — Der Hafen von Genua, 5200 Frks. — Unter den Aquarellen: Die Wäscherinnen, 1400 Frks. — Die Tannen in Bevulieu, 1325 Frks. — Der hängende Baum, 1250 Frks. — Unter den Zeichnungen: Die Schiffer, 770 Frks. *G.*

† *Berlin.* — Am 5. April findet bei R. Lepke eine *Auktion älterer und einiger neuer Bilder aus holländischem und Hamburger Privatbesitz* statt. Der Katalog zählt 168 Nummern. Daran schliesst sich am 6. April eine *Versteigerung von Ölgemälden, Aquarellen, Ölstudien und Zeichnungen neuerer Künstler,* im ganzen 365 Nummern.

† *München.* — Am Montag den 4. April findet bei H. Helbing die Versteigerung der *Sammlung Otto Freiherr von Blome* (München) statt. Sie umfasst hauptsächlich alte Porzellane (209 Nummern): orientalisches, Meissener, Berliner, Frankenthaler, Rudolstädter, Wiener und französisches Fabrikat, ferner einige Majoliken, Arbeiten in Email, Silber, Bronze, sowie wenige Möbel. Das Porzellan besteht, ausser einigen Figuren, durchweg aus Tellern, Schüsseln, Servicen etc., besonders hervorzuheben ist das frühe Meissener Service Katalog Nr. 36—55, sowie die Wiener Fabrikate Nr. 114—145.

Wien. — Am 18. April gelangt in Wien der gesamte Nachlass der verstorbenen Hofschauspielerin *Charlotte Wolter* Gräfin O'Sullivan) zur Versteigerung. Der Nachlass enthält: Ölgemälde, Aquarelle, Plastiken, Emails, Prunkgefässe, Schmuck und Geschmeide, Fächer, europäisches, japanisches und chinesisches Porzellan, hispano-maureske Fayencen, Majoliken, Steinzeug, Glasemail und Elfenbeinarbeiten, Bronzen, Tafelgeräte, Textiles, Bücher, Kunstmöbel, Uhren und Gebrauchsgegenstände. Ein illustrirter Katalog (Preis 3 M.) wird vorbereitet und ist durch die Kunst- und Verlagshandlung H. O. Miethke in Wien, welche die Leitung der Auktion übernommen hat, zu beziehen.

Zu der Stewart-Auktion. In Nr. 16 der Kunstchronik führten wir schon die Hauptpreise, die bei der Stewart-Versteigerung erzielt wurden, auf. Seit der Versteigerung Mary J. Morgan im Jahre 1886 ist dies die hervorragendste Versteigerung in Amerika gewesen, obwohl sie an die frühere (Ertrag 885300 Dollars, Durchschnitt beinahe 3700 Dollars) mit ihrem Durchschnittspreis von beinahe 3200 Dollars bei einem Gesamterlös von 401335 Dollars allerdings nicht heranragt. Der Verkauf wurde äusserst geschickt, man kann sagen theatralisch insceniert. Der Konzertsaal Chichering Hall war mit einer Bühne versehen, und vor jeder Nummer wurde der Vorhang aufgezogen, der das Gemälde unter glänzender Beleuchtung auf schwarzem Hintergrunde zeigte. Schon am ersten Abend stand das schaulustige Publikum eine Stunde lang vor dem Gebäude in Schnee und Wind, und am zweiten Hauptabend sollen über 1000 Menschen zurückgewiesen worden sein. Inmitten des Publikums befanden sich zwei der Maler, deren Bilder versteigert wurden, Giovanni Boldini und Raimundo de Madrazo, die erkannt wurden und Gegenstand von Ovationen waren, als ihre Bilder mit hohen Summen (4200 Dollars bezw. 16500 Dollars) bezahlt wurden. Der Hauptkäufer auf dieser Versteigerung war W. A. Clark, der „Kupferkönig", der für acht Gemälde rund 300000 M. zahlte und den „clou" Fortunys „Wahl des Modells" für 42000 Dollars ersteigerte. Dieser Sammler hat seine Gemäldegalerie in Butte, Montana! Der Ort hat zwar über 11000 Einwohner, aber auf einem Dorfe im Kaukasus wären die Bilder der Kultur doch nicht so weit entrückt. *H. W. H.*

Wien. — Vom 8.—11. März fand im Wiener Künstlerhause unter Leitung des Kunsthändlers Miethke die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses des verstorbenen Malers Prof. *Alois Schönn* statt. Der Gesamterlös betrug 41000 fl. — Für die hervorragenderen Bilder wurden nachstehende Preise erzielt: Katalog Nr. 1. Pferdemarkt in Tunis, 2050 fl. Nr. 2. Inneres der Kirche in Eberndorf, Kärnten, 540 fl. Nr. 4. Schloss Leopoldskron bei Salzburg, 575 fl. Nr. 11. Kirchweihfest in Luzia, Kärnten, 1010 fl. Nr. 15. Ländliches Fest in Kärnten, 560 fl. Nr. 22. Olivenhain in der Bucht von Trau, Dalmatien, 600 fl. Nr. 33. Rast am Brunnen, 610 fl. Nr. 44. Hauptwache im Bazar zu Tunis, 850 fl. Nr. 77. Viehmarkt in Spalato, 1200 fl. Nr. 85. Maskenfest im Theater, 650 fl. Nr. 99. Türkisches Kaffeehaus, 510 fl. Nr. 123. Nach dem Bade, 525 fl. Aquarelle: Nr. 146. Ansicht von Tunis, 300 fl. Nr. 147. Kloster San Paolo, 300 fl. Nr. 172. Seilerwerkstätte in Taormina, 385 fl. Nr. 177. Dorf Saguan bei Tunis, 330 fl. Nr. 290. Marmortreppe in Palermo, 500 fl.

BERICHTIGUNG.

In dem Aufsatze „Eine Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes" in der Zeitschrift für bildende Kunst (IX, 6) S. 146, 1. Spalte, Z. 9 von unten ist das versehentlich eingefügte, sinnentstellende Wort „nicht" zu streichen.

Die Redaktion.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 21. 14. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUSSTELLUNG DER LIBRE ESTHÉTIQUE IN BRÜSSEL.

Zum fünften Male hatte die Libre Esthétique in Brüssel in den Monaten Februar und März dieses Jahres eine Ausstellung veranstaltet. Sie umfasste Malerei, Skulptur, sowie eine ganze Reihe von Zweigen des Kunstgewerbes. Dadurch, dass an die Aussteller Einladungen ergehen, für die lediglich Rücksichten des Geschmacks in Frage kommen, ist man im stande, den Charakter einer solchen Ausstellung von vornherein vorauszubestimmen, ihr ein einheitliches Gepräge zu verleihen. Falls man nicht überhaupt, wie leider noch viele heutigen Tages, allen modernen künstlerischen Bestrebungen grundsätzlich feindlich gegenübersteht, die, wenn sie auch zum Teil noch nicht völlig zur Reife gelangt sind, doch vielfach einen Ernst des Wollens und eine grosse Gewandtheit des Könnens verraten, musste das in Brüssel Gebotene auf jeden einen wohlthuenden Eindruck machen. Schon die Verteilung und Aufstellung der Gegenstände in den drei zur Verfügung gestellten Räumen des neuen Museums war höchst geschmackvoll und gelungen. Ein langer, schmaler Saal war lediglich für die Aufnahme der Gemälde bestimmt. Nur in der Mitte standen einige wenige Vitrinen mit kunstgewerblichen Erzeugnissen, meist Metallarbeiten von so diskreter Wirkung, dass den Bildern dadurch keine Beeinträchtigung widerfuhr. Ein kleiner Raum enthielt an den Wänden die Schwarz-Weiss-Ausstellung, im übrigen keramische Gegenstände, die beiden übrigen Säle waren ausschliesslich der Skulptur und dem Kunstgewerbe gewidmet.

Dem hinteren Teil des Gemäldesaales wurde durch eine Kollektivausstellung des belgischen Malers *Théo van Rysselberghe* ein besonderes Gepräge verliehen. Schon dem Eintretenden leuchtete im Hintergrunde an der Schmalwand ein grosses Bild, l'heure embrasée, entgegen. Badende Mädchen, von denen die einen mit munteren Scherzen sich im Meere tummeln, andere eben dem Wasser entsteigen, wieder andere am Strande mit ihrer Toilette beschäftigt sind, werden von den feurigen Strahlen der verglühenden Sonne getroffen. Die ganze Scenerie ist in ein rotes Lichtmeer getaucht. Vortrefflich ist die Gruppirung, die Zeichnung der weiblichen Körper von höchster Linienschönheit. Selbst der strengste Akademiker dürfte an diesen Akten sein Vergnügen haben. Einen wirkungsvollen Hintergrund bildet die einfache und in grossen Zügen zur Darstellung gebrachte Küstenlandschaft. Diese „rote Stunde" ist ein Bild, das sich mit unmittelbarer Kraft in die Seele des Beschauers eingräbt; es ist frei von aller Süsslichkeit und Sentimentalität, wozu der Vorwurf leicht verführen konnte. Wie sorgsam das Gemälde vorbereitet wurde, zeigen die daneben ausgestellten meisterhaft durchgebildeten Aktstudien für die Figuren. Auch auf dem Gebiete des Porträtfaches erweist sich der Künstler gross in dem frischen Erfassen der Persönlichkeit, wobei er ebenfalls durch originelle koloristische Wirkungen zu fesseln weiss. Seinen weiblichen wie männlichen Bildnissen wohnt ein ganz eigenes pulsirendes Leben inne. Ferner steht dem wirklichen Leben der Franzose *Maurice Denis*, dessen Hauptbild drei bekleidete weibliche Gestalten in einer hellen Frühlingslandschaft darstellt. Ist auch nicht zu leugnen, dass er durch eigenartige Kombinationen von Farbentönen in durchaus selbständiger Weise zu interessiren versteht, so zeigt sich doch seine ganze Behandlungsweise noch nicht genügend ausgeglichen, und über gewisse Mängel

in Komposition, Formgebung, sowie im Ausdruck der Figuren lässt sich nicht hinwegsehen. — Unter den Porträts der Ausstellung waren noch einige von hohem Werte. Tiefe des Ausdrucks und feine malerische Qualitäten sind den beiden Herrenbildnissen von *Lucien Simon* in Paris eigen; der eine ist eben im Schreiben begriffen, der andere blickt, auf seinen mit wissenschaftlichen Instrumenten besetzten Arbeitstisch gelehnt, sinnend vor sich hin. *John W. Alexander's* Bild „green girl", das ein hübsches junges Mädchen, den Kopf ins Profil gestellt, lässig in einem Stuhl sitzend, darstellt, ist von grosser Anmut und wirkt mit seinen matten kühlen Tönen ungemein vornehm und ansprechend. Hätte er nur auf die Zeichnung der Hand etwas mehr Sorgfalt verwendet. Ausgezeichnet war die feinsinnige Künstlerin *Dora Hitz* mit mehreren Werken vertreten, in denen sich liebenswürdige Grazie mit einem sicheren Gefühl für malerische Lichteffekte verbindet, wobei ein tiefgrauer Silberton gewöhnlich bestimmend vorherrscht. Von *Charles W. Bartlett* waren einige kräftig und energisch durchgeführte holländische Fischerköpfe, sowie tüchtige Landschaften ausgestellt. Die Landschaftsbilder, die zum grossen Teil auf hoher Stufe standen, alle einzeln zu würdigen, gebricht es mir leider an Raum. Da konnte man den hochbegabten *Albert Baertsoen* aus Gent in dem Bilde „Abend in einer vlämischen Dorfstrasse" bewundern, wo die letzten Sonnenstrahlen eben noch die Dächer der hinten stehenden Häuser streifen, während Schatten über den Vordergrund ausgebreitet ist. Der Engländer *Hasledine* hatte eine Reihe frischer und farbenfreudiger Ansichten verschiedener Brücken in Brügge gesandt. Bedeutend waren ferner die Landschaften von *A. J. Heymans* in Brüssel, der Wiesen und Dörfer bei der Schwüle eines heissen Sommertages, wenn die Atmosphäre unter den sengenden Sonnenstrahlen zu vibriren scheint, gleich überzeugend zu schildern weiss wie bei völliger Klarheit der Luft, wo alle Farben bis zu höchster Intensität gesteigert sind. Endlich seien noch die farbenpoetischen Ansichten aus Venedig und Amiens von *Fritz Thaulow,* und *Walther Leistikow's* stimmungsvoller Hafen in der Dämmerung mit einer wunderbaren Spiegelung der weissen Wolken und der dunkelen Schiffe in dem glatten Wasser erwähnt. In der Schwarz-Weiss-Ausstellung war *Max Liebermann* durch eine grosse Anzahl von Arbeiten ganz vortrefflich vertreten.

Unter den Skulpturen erregten vornehmlich die Werke zweier in Brüssel lebender Künstler besonderes Interesse. *Constantin Meunier* zeigte sich in einem Relief, auf dem zwei Männer Pferde in das Meer treiben, und der Statuette eines Holzfällers als der gewohnte grosse Schilderer sieghafter männlicher Kraft, während er in der „Melancholie" eine überlebensgrosse Frauenbüste von feinstem Stimmungsgehalt schuf. Eine ganze Anzahl Werke hatte *Georges Minne* gesandt. Die Modellirung seiner nackten, überschlanken männlichen Figuren ist meist vortrefflich. Ein schwermütiger Zug geht durch seine ganze Kunst. Im Gegensatz zu Meunier's Gestalten, die stolz, ihrer Stärke sich bewusst, ihre Daseinsberechtigung zur Schau tragen, scheinen Minne's schmächtige Menschenkinder von des Gedankens Blässe angekränkelt. Sie leben, weil sie müssen, und eine Last ist für sie der Kampf ums Dasein, dem sie sich nur mit Resignation beugen. Vielversprechend ist der kleine Entwurf für ein Denkmal, das in Überlebensgrösse auf einem Brüsseler Friedhof für den Volksfreund Volders ausgeführt werden soll: Zwei nackte Männer halten sich gegenseitig am Borde eines schwankenden Schiffes aufrecht, um nicht zu fallen, ein Symbol für das Streben und die hilfreiche Thätigkeit des Verstorbenen.

In der kunstgewerblichen Abteilung war die *Porzellanindustrie* besonders durch *Kopenhagen* (Königl. Manufaktur, Bing und Groendahl) vertreten. Die Arbeiten mit ihren stilvollen, naturalistischen Zeichnungen und dem hellleuchtenden Email fanden Anklang und wurden viel gekauft. Zu einer besonderen Specialität ist dort die Tierbildnerei in einem glänzend weissen Porzellan ausgebildet, worin man es, was Modellirung und Sauberkeit der Ausführung betrifft, sehr weit gebracht hat. Einen Hauptanziehungspunkt bildeten ferner *Tiffany's* märchenhafte Glasgefässe, die mit ihrem eigenartigen bunten Schillern und ihren originellen Formen und Ornamenten die moderne Glasindustrie auf ihrer Höhe zeigen. Wenig am Platze schien mir eine Sammlung Zinngefässe mit feinen ornamentalen Ciselirungen von *Karl Gross* in München, die sich weder durch irgend welche Eigenart in der Formgebung noch in der Zeichnung auszeichnete und als Ganzes bei aller Sauberkeit der Ausführung einen banalen Eindruck machte. Das Gleiche gilt auch von den flachen reliefirten Zinnschalen, die *Jules Desbois* aus Paris ausgestellt hatte. Glücklicher auf dem Gebiete der Metallindustrie war *Tony Selmersheim* in Paris mit einigen gänzlich anspruchslosen, künstlerisch ausgeführten Gebrauchsgegenständen (Lampe, Leuchter, Tintenfass etc.). Reizvoll waren auch *Otto Eckmann's* schmiedeeiserne Leuchter mit ihren von Blattgewinden umsponnenen Füssen. Von Bucheinbänden war nichts wirklich Vollkommenes zu sehen, da die dänische Gesellschaft für Buchgewerbe enttäuschte. Geschmackvoll waren dagegen die Lederarbeiten der Frau *Thaulow.* Auf textilem Gebiete waren nur die von *J. Thorn-Prikker* im Haag gesandten Stoffe wirklich hervorragend. Recht hübsch waren unter den Stickereien der Fräulein *Brinckmann* in Hamburg einige, was Stil und Ausführung betrifft. Einen eigenartigen Effekt wusste *Fritz Rentsch* aus Dresden mit seinen Arbeiten hervorzubringen, die in einer Verbindung von Malerei

und Stickerei bestehen, teilweise mit Einsetzen verschiedenartiger Stoffstücke, so dass gleichsam ein Stoffmosaik entsteht. Die Ausführung zeigt zweifellos grosses Geschick und feinen Geschmack in der Farbenwahl. Aber dürfte wohl eine derartig raffinirte Technik auf die Dauer und sei es nur für kurze Zeit sich als haltbar und konstant in den Farbenwerten erweisen?

Noch manches wäre natürlich bei einer so gewählten Ausstellung erwähnenswert, und vieles, das bei dieser flüchtigen Übersicht übergangen werden musste, ist gewiss der Beachtung würdig. Jedenfalls hinterlässt die Ausstellung den Eindruck, dass auf den verschiedenartigsten Gebieten Kräfte bestrebt sind, selbständig Neues zu schaffen. Dass diese die Libre Esthétique jährlich, ohne Rücksicht auf Nationalität, sammelt und ihnen Gelegenheit giebt, an die Öffentlichkeit zu treten, dafür kann man ihr nur Dank wissen.

WERNER WEISBACH.

DIE DÜSSELDORFER FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNGEN.

Man ist sich in Düsseldorf durchaus klar darüber, dass auf dem Gebiete des Ausstellungswesens etwas geschehen muss. Wie schon an anderer Stelle berichtet wurde, hat dieses richtige Gefühl dazu geführt, dass die Erbauung eines grossen Ausstellungspalastes, der allen Parteien und Richtungen Raum gewähren kann, ernsthaft ins Auge gefasst worden ist. Aber man muss sich, falls man es noch nicht ist, auch darüber klar werden, dass das Ausstellungsgebäude allein nicht ausreicht, um die hiesigen Kunstverhältnisse zu heben. Die Hauptsache sind und bleiben doch die Bilder, und mit Bildern, wie sie in den drei diesjährigen Frühjahrsausstellungen zu sehen waren, kann man auch in dem schönsten Glaspalast der Welt keine bedeutende Ausstellung veranstalten. Es waren also drei verschiedene Sammlungen, in welche sich in diesem Jahre die Winterproduktion unserer Künstler teilen musste: die 10. Jahresausstellung von Werken Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle und die 7. Jahresausstellung der freien Vereinigung in zwei Serien. Wenn man diese beiden Serien der freien Vereinigung ins Auge fasst, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass man sich hier, wo sonst strengste und rücksichtslose Jury walten sollte, diesmal für die Wahl der Juroren für Berlin um jeden Preis die Stimmenmehrheit sichern wollte. Das ist, wie die eben stattgefundene Wahl dieser Jury beweist, gelungen, aber um den Preis einer sehr, sehr mittelmässigen und einer zweiten Ausstellung, die auch keineswegs ersten Ranges ist. Vergleicht man das, was die freie Vereinigung in diesem Jahre gebracht hat, mit den vortrefflichen Veranstaltungen der Vorjahre, und wollte man den damaligen Massstab anlegen, so könnte oder müsste vielmehr die Bilderzahl einer ganzen Serie, also die Hälfte, wegfallen.

Hatte sich in den Vorjahren gelegentlich einmal die konservative Partei der Kunsthalle zu dem Standpunkt der sogenannten Jungen oder Secessionisten bei Schulte erhoben, so ist diesmal die Sache, wenigstens was die erste Serie dieser „Fortschrittspartei" anbelangt, umgekehrt. Die erste Serie war bis auf ein paar Bilder, die auf zwei oder drei Namen zurückgehen, nicht besser als die recht schwache Sammlung in der Kunsthalle.

Hier sind und bleiben es fast durchweg dieselben, über die beim besten Willen nichts neues zu sagen ist. Die Namen (siehe den Katalog) genügen: *Achenbach, Kröner (Christian* und *Magda), Jrmer, Schlüter, Schulze;* mit jedem dieser Namen verbindet sich ohne weiteres die Vorstellung eines Bildes, und solche Bilder waren eben da. Eine neue Erscheinung ist *Emil Pütz*, der wenig und mühsam zu produziren scheint, sein „Gartenidyll" aber war ein frisches und originelles Bild. *Günter* und *Hartung* fangen auch an schablonenmässig zu arbeiten, nur *Klein-Chevalier,* der von Hause aus Historien- und Monumentalmaler ist, erfreut gelegentlich, wie auch diesmal, durch ein flottes, genrehaftes Bild. Das Düsseldorfer Verkaufsbild für die gute Stube, in Landschaft und dem berüchtigten Genre, ist immer noch in der Überzahl und drückt das ganze Niveau. Von den Bildern der freien Vereinigung erster Serie wären als bedeutende und ernsthafte Kunstwerke zunächst die vier Arbeiten von *Otto Heichert* zu nennen, zum Teil („Totenandacht" und „sterbendes Kind") fast krass, aber nicht gewollt, von starker menschlicher Empfindung und hervorragender künstlerischer Auffassung. Ebenfalls von mächtiger, fast monumentaler Wirkung ist das pflügende Bauernpaar, die Frau vor den Pflug gespannt, der Mann dahinter gebeugt, den harten Boden bezwingend, nicht komponirt oder tendenziös, im freien Lichte sicher gesehen und kraftvoll gemalt. *Pfannschmidt's* „Darstellung im Tempel" ist auch originell, aber es ist Gebhardt'sche Originalität. Dann ein paar gute Landschaften von *Jernberg*, ein paar Tierbilder von *Lins* etc. — das ist so, was sich im guten dem Gedächtnis einprägt von den 70 Nummern, ein paar unter der Mittelmässigkeit stehende Porträts im schlimmen.

Reicher ist, wie gesagt, die zweite Serie, freilich viel Neues bringt weder *Claus Meyer's* „Klosterschule", noch *Mühlig* mit seinen 15 Nummern. *Leisten,* „Vom Wilderer getroffen", macht auch nicht Epoche, ist aber flott und frisch gemalt. Nur *Zinkeisen* bringt ein Bild von eigenartiger und persönlicher Wirkung. Es ist das traurige „Märchen von dem kleinen Mädchen mit den Schwefelhölzern", das er, nicht ganz unbe-

einflusst von seinem Lehrer v. Gebhardt, aber doch mit eigenem Empfinden auffasst.

Die Bildnisse sind diesmal auch besser geraten. *Petersen* ist immer geschmackvoll, sogar wenn er ein Kaiserporträt malt, eine Klippe, an der merkwürdigerweise so viele tüchtige Künstler heutzutage stranden, weil ihnen der Sinn für historische Auffassung und dekorativ-malerisches Arrangement gleichermassen mangelt. Vielleicht verdankt Petersen den Besitz wenigstens des letzteren seiner inneren Verwandtschaft mit den guten Zopfmalern, von deren Porträtauffassung unsere heutigen Bildnismaler so unendlich viel lernen könnten, so auch der begabte *Schneider-Didam*, dessen Bildnisse immer mehr zu talentvoll heruntergemalten Studienköpfen werden. Auch *Funck* macht sich die Sache zu leicht.

Unter den Landschaften, die viel Gutes, aber wenig Neues bringen, machen sich *Jul. Bergmann's* zwei in der Stimmung überaus starke Bilder bemerkbar. Zwei plastische Arbeiten, beide eigentümlicherweise von Malern, sind gut, ohne über interessante Atelierstudien hinauszukommen (Prof. *Ed. Kämpffer*, „Der Sieger" und *E. Pfannekuchen*, „Porträtbüste").

Wenn nicht noch eine ganze Reihe guter Bilder zu der Auswahl für Berlin hinzukommt, wird Düsseldorf in diesem Jahre dort keine Lorbeeren ernten. *P.*

NEKROLOGE.

*** Der Bildhauer *Adolf Heer*, der Schöpfer des kürzlich enthüllten Kaiser Wilhelm-Denkmals in Karlsruhe, ist daselbst am 29. März im Alter von 49 Jahren gestorben.

† *Petersburg.* — Am 8. März starb der bekannte russische Landschaftsmaler *Iwan Iwanowitsch Schischkin.* Er wurde am 13. Januar 1831 im Gouvernement Wjatka geboren und besuchte 1852—1856 die Moskauer Schule für Malerei und Skulptur und dann die dortige Akademie. Von 1860 an studirte er einige Jahre bei Franz Adam und Koller in München und Calame in Genf. 1865 erhielt Schischkin den Grad eines Akademikers, gründete 1872 mit die Gesellschaft der Wanderausstellungen und wurde 1873 Professor und nach der Reform der Akademie Mitglied derselben und Leiter der Landschaftsklasse. Seine Specialität waren Waldbilder, die von einer intimen Auffassung der Natur zeugten. Auch als Radirer hat Schischkin Hervorragendes geleistet.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Zum *Direktor der Kgl. Akademie der Künste in Brüssel,* die seit dem 1895 erfolgten Tode des Malers Portaels keinen Leiter besass, ist der auch in Deutschland wohlbekannte Bildhauer *Charles van der Stappen* auf drei Jahre gewählt worden. Während bisher die Direktoren der Brüsseler Akademie auf Lebenszeit ernannt wurden, soll fortan, wie es bei den deutschen Akademien Sitte ist, aller drei Jahre mit dem Direktor gewechselt werden, der abwechselnd aus den Professoren der Malerei, der Bildhauerkunst und der Architektur gewählt werden soll.

*** *Adolf Menzel* hat die Erklärung abgegeben, dass er am 1. Oktober mit Rücksicht auf sein hohes Alter aus dem Senat der Akademie ausscheiden werde. Als sein Nachfolger wird Prof. *J. Scheurenberg* genannt.

WETTBEWERBE.

*** *Von der Berliner Akademie der Künste.* Die Akademie hat für das Jahr 1898 aus der v. Rohr'schen Stiftung einen Preis von 4500 Mark ausgeschrieben, der den Entwurf eines gemeinsamen Gebäudes für die beiden Akademien der Künste und Wissenschaften in Berlin auf einem Drittel des Akademiegrundstücks Unter den Linden zum Gegenstande hat. Die Aufgabe ist eine lediglich akademische. Der Tag der Einlieferung ist auf den 30. September festgesetzt worden.

DENKMÄLER.

⊙ Mit der *Ausführung von sechs Hermen von Dichtern der Befreiungskriege 1813—15,* die im Viktoriapark am Kreuzberg in *Berlin* aufgestellt werden sollen, haben die städtischen Behörden die Bildhauer *Wenck, Pracht, Kruse, Latt, Reichel* und *Lepcke* beauftragt. Es handelt sich um die Dichter Th. Körner, H. v. Kleist, L. Uhland, E. M. Arndt, M. v. Schenkendorff und F. Rückert. Die Genehmigung dazu ist von der Stadtverordnetenversammlung nicht ohne Widerspruch erteilt worden. In der Debatte, die sich an die Magistratsvorlage knüpfte, wurde mit Recht darauf hingewiesen, dass die vor einigen Jahren eingesetzte städtische Kunstdeputation bei ihren Aufträgen bisher keine sehr glückliche Hand gehabt habe. Es wurde ein Antrag eingebracht und angenommen, nach dem ein Ausschuss gewählt werden soll, der sich mit der weiteren Prüfung der Kunstangelegenheiten befassen wird, damit die Stadtverordnetenversammlung nicht wieder zur Beschlussfassung über ihr bisher unbekannt gebliebene Dinge gezwungen werde. Die Hermen werden in Carrara-Marmor ausgeführt und bereits am 1. Mai aufgestellt werden.

⊙ Zur Errichtung eines *Moltke-Denkmals* in *Berlin* hat sich in Abgeordnetenkreisen ein provisorisches Comité gebildet, das bald an die Öffentlichkeit hervortreten und zu Sammlungen auffordern wird. Es wurde in der Vorberatung der Wunsch ausgesprochen, dass am 26. Oktober 1900, dem hundertsten Geburtstag Moltke's, der Grundstein gelegt werden soll. Zum Geschäftsführer ist der Abgeordnete Dr. *Paasche* in Berlin N.W., Siegmundshof 20, gewählt worden, der Mitteilungen und Wünsche entgegennimmt. Einer der Hauptwünsche, die ein Kunstblatt an den vermutlich bald bevorstehenden Wettbewerb zu knüpfen hat, wäre der, dass das Moltke-Denkmal-Comité nicht in die verhängnisvollen Fehler verfallen möge, die das Comité für das Bismarck-Denkmal begangen hat.

H. A. L. Das Dresdener *Bismarck-Denkmal* soll nunmehr, nachdem auch der engere Wettbewerb zwischen den Entwürfen der Professoren *Werner Stein, Robert Diez* und *Johannes Schilling* zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt hat, von *Diez* ausgeführt werden, dem der Denkmalsausschuss zunächst den Auftrag erteilt hat, einen neuen Entwurf in $^1/_5$ Grösse des künftigen Denkmals anzufertigen, während das von ihm eingereichte Modell nur in $^1/_8$ Grösse ausgeführt war. Diez führt Bismarck als gewaltigen Recken vor und hebt namentlich eine Charaktereigenschaft des Altreichskanzlers heraus: die Vehemenz. Indessen hat er selbst seinen Entwurf als unfertig bezeichnet und ihm eine Reihe von Abänderungsvorschlägen beigegeben, durch deren Berücksichtigung er dem Ideal, das er sich von Bismarck gemacht hat, nahe zu kommen hofft.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** Der Besitzer des *Pellerhauses* in *Nürnberg*, Möbelfabrikant *Georg Eysser*, hat die noch erhaltenen Entwürfe und Detailzeichnungen für die Fassaden und die innere Ausstattung des Gebäudes, besonders für Holzarbeiten, etwa hundert, dem *Germanischen Museum* zum Geschenk gemacht.

Paris. — Louvre. Im Saale der vorübergehenden Ausstellungen von Handzeichnungen sind vor kurzem die *Neuerwerbungen* der letzten Zeit an *Zeichnungen französischer Meister des 18. Jahrhunderts* aufgehängt worden. Die Aufmerksamkeit ziehen zunächst die Ankäufe aus dem Goncourtschen Nachlasse auf sich: zwei *Cochin*, darunter der berühmte „Wettbewerb um den Prix Caylus“, der „Mann mit der Kugel“, von *Chardin*, eine „sitzende Frau“, von *Gravelot*, „Junge Wirtschaft“ von *Greuze* und zwei sehr schöne Porträts. *Watteau* ist durch zwei Rötelzeichnungen — „Beim Barbier“ und „Scherenschleifer“ —, eine famose Frauenstudie, ein Blatt mit zwei Dudelsackpfeifern und Studien nach Tizian und Veronese vertreten, sein Lehrer *Gillot* vor allem durch ein paar leicht kolorirte dekorative Studien. Ganz wundervolle Blätter, zumal Aktzeichnungen, befinden sich unter den 24 neuen *Coypel*. Ausserdem enthält die Ausstellung ein paar sehr feine *Gabriel de Saint-Aubin*, einen *Moreau jeune*, „Place Louis XV.“, und Werke von *de Boissieu, Baudouin, Bouchardon, Dugoure, Fragonard, Huet, Lépicié* und *Parrocel*. *G.*

H. A. L. *Dreden. — Kunstausstellung 1899.* Auf Veranlassung des Oberbürgermeisters *Beutler*, der sich die grösste Mühe um den Ausgleich der verschiedenen Sonderinteressen unter den Dresdener Künstlervereinigungen gegeben hat, soll mit Zustimmung der Stadtverordneten eine Summe von 30000 Mark zum Ankauf von 1899 in Dresden zur Ausstellung gelangenden Werken der Plastik und Malerei bewilligt werden. Dagegen glaubt man bei dieser Ausstellung von der Zeichnung eines Garantiefonds von seiten der Stadtvertretung absehen zu können, da die finanziellen Vorbedingungen die denkbar günstigsten sind und alle überflüssigen Unkosten vermieden werden sollen.

H. A. L. *Simonson-Ausstellung.* Auch in *Dresden* scheint es Mode werden zu wollen, dass die Künstler nicht mehr in einem öffentlichen Lokal ihre Werke ausstellen sondern in ihr Haus oder Atelier das Publikum einladen, das dann, getrieben von Neugierde, in hellen Haufen eine solche wohl inscenirte Gratis-Vorstellung aufsucht. Einen vollen Erfolg in dieser Richtung hat jüngst der hiesige Maler *Ernst Otto Simonson-Castelli* erzielt, als er zur Besichtigung einer langen Reihe seiner neuesten Arbeiten in seine Villa auf der Residenzstrasse in Strehlen einlud. Früher Schüler seines Schwagers Kuehl, malte er mit Vorliebe Interieurs in der Weise seines Lehrers, ohne dessen Feinheit und Intimität zu erreichen. Heute hat er sein Stoffgebiet wesentlich bereichert und tritt uns als Historienmaler und als Porträtist entgegen, indem er die verschiedensten Gegenstände in seinen Bildern darstellt. Aus allen diesen Werken lässt sich eine nicht unbeträchtliche Geschicklichkeit erkennen, die namentlich in koloristischer Hinsicht ausgebildet zu sein scheint, doch kommt er nur in einzelnen Fällen über rein äusserliche Wirkungen hinaus; er weiss für den Augenblick zu blenden, vermag aber den Beschauer niemals dauernd zu fesseln. Die beste Leistung in dieser Sonderausstellung schien uns das Bildnis seiner Frau zu sein, und auch die „Caprice in Roth“ hat uns wegen ihrer koloristischen Vorzüge gefallen. Dagegen ist die auf Leander wartende „Hero“ gar zu verzeichnet und in eine so unglückliche Stellung gebracht, dass man darüber die Schönheit der von Böcklin beeinflussten Landschaft übersieht, während die grosse Corpus-Domini-Prozession in Fiesole zu sehr Studie geblieben ist und eine eigentlich malerische Gesamtstimmung vermissen lässt.

H. A. L. Im *Sächsischen Kunstverein in Dresden* hat der Weimaraner Professor *Theodor Hagen* während des Monates März eine Anzahl von Landschaften ausgestellt, die zu den besten gehören, die wir seit langer Zeit zu Gesicht bekommen haben. Sie sind das Ergebnis eines ungemein sorgfältigen Naturstudiums, verraten einen offenen, durch keinerlei vorgefasste Meinung beeinflussten Blick für die schlichte Grösse der einfachen Natur und erheben sich zum Teil zu wahrhaft poetischen Wirkungen. Dies gilt vor allem von der umfangreichen Darstellung einer am Waldesrand emporsteigenden „Chaussee“, die sich in einer starken Biegung in das Bild hineinzieht, und von dem kleineren Herbstbild sowie von der Abendlandschaft, über der der letzte Wiederschein der untergehenden Sonne lagert. — Gleichzeitig mit diesen Bildern Hagen's war der Rest des künstlerischen Nachlasses eines anderen Weimaraners, des unlängst verstorbenen Professors *Alb. Brendel*, ausgestellt, der einst als Schafmaler einen wohlverdienten Ruf besass. Das beste Stück der Sammlung war eine Schafherde im Stall, aber auch seine zahlreichen Ölstudien und Zeichnungen liessen erkennen, wie ernst der Verstorbene seinen Beruf auffasste und mit welchem Erfolge er die in der Jugend in Barbizon gewonnenen Eindrücke zu verwerten verstand,

A. R. Die *Gesellschaft deutscher Aquarellisten* hat am 27. März bei Eduard Schulte in Berlin ihre siebente Ausstellung eröffnet. Sie besteht gegenwärtig aus 18 Mitgliedern, von denen aber vier — *Carl Bantzer, J. Falat, G. v. Bochmann* und *F. Wahle* — nicht in der Ausstellung vertreten sind, sondern nur auf dem Papier der Einladung stehen. Von den übrigen vierzehn gehören fünf — *M. Liebermann, W. Leistikow, F. Skarbina, Fr. Stahl* und *Dora Hitz* — zugleich auch der Vereinigung der XI an. Es ist begreiflich, dass selbst die hastigste Produktion einer Beteiligung an rasch aufeinanderfolgenden Vereinsausstellungen nicht in gleich starkem Grade folgen und, wenn sie es dennoch thut, nicht immer mit Meisterwerken aufwarten kann. So hat *Fr. Skarbina*, wohl der produktivste Künstler von ganz Berlin, zwar eine ganze Reihe von Strassenansichten aus Brüssel, Brügge, Berlin, Bildnisse und Einzelfiguren beigesteuert, aber es ist nicht ein Blatt darunter, das uns mehr sagt, als was wir nicht längst von Skarbina wissen. *Leistikow* hat von neuem das Motiv seines von Kiefern umstandenen Waldsees mit den rötlich leuchtenden Baumstämmen abgewandelt, daneben aber mit einer Strandstudie von Wisby wieder, wie wir glauben zu seinem Vorteil und zur Auffrischung seines Naturgefühls, engen Anschluss an die Natur gesucht. *M. Liebermann* hat in einem in der Abenddämmerung heimkehrenden Feldarbeiter und in einer Bleiche mit Frauen einen feinen grauen Ton angeschlagen, dessen Weichheit einen angenehmen Kontrast zu der herben, rauhen Wirkung seiner Ölgemälde bildet. *Friedrich Stahl* hat sich mit einer stark verkleinerten Wiederholung seines Pariser Blumenkorsos und dem Rendezvous eines Pärchens in der Tracht der vierziger Jahre begnügt. *Dora Hitz* hat, wie zur Ausstellung der XI, eine unbedeutende Nichtigkeit, eine Märchenprinzessin in einem Zauberwald, eingesandt. *Ludwig Dill's* Dachauer Landschaften, *Ludwig Dettmann's* herbstliche Baum-Laub- und Landschaftsstudien aus Tirol, die holländischen Strandbilder und Einzelfiguren von *Hans*

v. Bartels und die Strassenbilder aus Amsterdam und Berlin (Blick auf den neuen Dom) von *Hans Herrmann* zeigen diese Künstler in ihrem alten Fahrwasser, in dem sie mit noch unverminderter Frische weitersegeln, ohne sich freilich neue Ziele zu stecken. *Hugo Vogel* hat ausser einigen italienischen Studien (Capri und Amalfi) zwei in Rom gemalte Figurenstudien zu einem seiner geschichtlichen Bilder für das Ständehaus in Merseburg ausgestellt, die hohe Erwartungen rege machen. *Max Fritz* weiss immer neue Motive für seine Landschaftsbilder zu finden, die von Jahr zu Jahr an Feinheit des Tons und Kraft der poetischen Stimmung zunehmen. Etwas neues hat — stofflich und künstlerisch zugleich — der Düsseldorfer *Arthur Kampf* mit einer Reihe von Freilichtstudien aus Südspanien geboten, Gestalten aus dem Volke, die auf Strassen und Plätzen herumlungern. Dazu gesellt sich noch eine Kartoffelernte nach einem heimischen Motiv. Die Figuren sind durchweg sehr farbig und setzen sich fast reliefartig gegen den Hintergrund ab. Es scheint wieder eines der koloristischen Experimente zu sein, mit denen uns der originelle Künstler in den letzten Jahren oft überrascht hat, ohne sich jedoch lange bei einem von ihnen aufzuhalten. Die Gesellschaft hatte auch vier Künstler zur Beteiligung eingeladen: den Landschaftsmaler *Paul Bach*, den Genre- und Interieurmaler *R. Dammeier*, den Marinemaler *W. Hamacher* und den Landschaftsmaler *Max Uth;* aber nur letzterer hat durch lebhafte Beteiligung mit seinen flott, wenn auch etwas wild und farbenkeck gemalten Bildern diese Auszeichnung zu würdigen gewusst.

VEREINE.

H. A. L. *Dresden.* — *Der Verein bildender Künstler* hat in einer seiner letzten Sitzungen die Neuwahl seines Vorstandes vorgenommen. Da vielfach die Meinung zu Tage getreten war, als ob es sich bei den Differenzen über die 1899er Ausstellung um ein Duell zwischen den Professoren *Kuehl* und *Bantzer* handelte, legte Professor *Bantzer* den Vorsitz im Verein, den er seit dessen Bestehen geführt hat, nieder. An seiner Stelle wurde der Bildhauer *Gröne* zum Vorsitzenden gewählt, während der Bildhauer *Offermann* zum Schriftführer ernannt wurde.

VERMISCHTES.

Dresden. — Auch in Dresden ist, wie in Düsseldorf, der Plan angeregt worden, ein Kunstausstellungsgebäude aus Glas und Eisen zu errichten, da das städtische Ausstellungsgebäude nicht allen Anforderungen entspricht und hauptsächlich, um die Räume zu Ausstellungszwecken brauchbar zu machen, jedesmal mit ganz bedeutenden Kosten verknüpfte eigene Einrichtungen erforderlich sind. *H. A. L.*

*** Aus *Paris* kommt eine Nachricht, die hoffentlich dazu beitragen wird, dass die französischen Archäologen ihre Verteidigung der Echtheit der berüchtigten *Tiara des Saitaphernes*, die *Adolf Furtwängler* und Direktor *von Stern* in Odessa als raffinirte Fälschung nachgewiesen haben, aufgeben werden. Danach hat sich der Verkäufer, nachdem er als erste Rate 100000 Frks. für die Tiara und ein zugleich verkauftes Halsband empfangen hat, aus dem Staube gemacht. Er ist verschwunden und wird schwerlich jemals seinen Anspruch auf die zweite Rate geltend machen.

⊙ *Professor Hermann Knackfuss* hat kürzlich im Auftrage des Kaisers wiederum ein figurenreiches Gemälde aus der Geschichte des Hohenzollernhauses vollendet, das nebst den dazu angefertigten Studien von Pferden, Waffen, Rüstungen und sonstigen Details in Gurlitt's Kunstsalon in Berlin zur Ausstellung gelangt ist. Es stellt eine Scene aus dem Zuge Kaiser Heinrichs VII. zu seiner Krönung nach Rom dar, den Augenblick, wo der Kaiser im Angesicht der ihn vor den Thoren Roms erwartenden Feinde unter der Führung des Johann von Anjou mehrere junge Fürsten, unter ihnen den Burggrafen von Nürnberg, Friedrich von Hohenzollern, zu Rittern schlägt. Der Kaiser und der junge Zoller bilden den Mittelpunkt des Bildes, das durchweg mit grosser Sorgfalt und gründlicher Kenntnis der Rüstungen, Waffen, Kostüme u. s. w. durchgeführt ist. Das Kolorit ist klar und leuchtend, geht aber weniger auf eine starke Grundstimmung, als auf die Betonung der Lokalfarben aus.

VOM KUNSTMARKT.

London. Am 22. März *verauktionirte Christie* die Kunstsammlungen des verstorbenen *Sir E. Millais*, Präsidenten der Königlichen Akademie. Die besten Preise erzielten folgende Gegenstände. Eine Bronzestatuette, einen Knaben darstellend, florentinisch, 16. Jahrhundert, 3465 M. (Harding). Ein fechtender Gladiator, gleichfalls florentinisch, aus dem 16. Jahrhundert, 1134 M. (Salting). Herkules als Knabe die Schlangen erdrückend, italienisch, 15. Jahrhundert, 3990 M. (Harding). Ein Paar Louis XV.-Goldbronzeleuchter, in Figuren und Blätterschmuck auslaufend, 1320 M. (Wertheimer). Eine Limogetafel, die den Mittelpunkt für einen kleinen Altar bildete, mit der Kreuzigung in translucenten Farben, 2205 M. (Stein). Eine Limogetafel, Grisaillemalerei von Penicaud, die Madonna mit dem Kinde darstellend, 1890 M. (Goldschmidt). — Ein Paar Frankenthaler Porzellanfiguren, Mann und Frau, in reichem Kostüm, 8 englische Zoll hoch, 2500 M. (Durlacher). Ein Paar Chelseavasen, weiss und gold, durchbrochene Arbeit, Malerei nach Teniers, 4935 M. (Harding). Ein Paar altchinesische blaue Vasen, 3990 M. (Duveen). *v. S.*

† *Wien.* Am 18. April beginnt, worauf wir schon in der letzten Nummer der Chronik aufmerksam machten, die *Versteigerung des Nachlasses von Charlotte Wolter.* Die Auktion findet in der Villa der Verstorbenen in Hietzing bei Wien statt. Von den 2046 Nummern des reich illustrirten Kataloges sind die verschiedenen Porträts der Wolter in Plastik und Malerei von ersten Künstlern wohl von besonderem Interesse. *Hans Makart* hat sie als Messalina dargestellt (Nr. 21), *H. v. Angeli* als Kriemhild (Nr. 1), *J. Fux* und *F. Matsch* als Sappho (Nr. 17 und 24), *Hans Canon* und *F. Wolter* im Alltagsgewand (Nr. 4 und 39). Von *Victor Tilgner* finden wir nicht weniger als fünf Porträts der Wolter, ausser einer Marmor- und einer Bronzebüste, bemalte und bronzirte Gipsstatuetten (Nr. 182, 183, 185, 188, 190).

Paris. Das grosse Ereignis der letzten Wochen war die Versteigerung der Kunstschätze des kürzlich verstorbenen Pianisten und Musikschriftstellers *Antoine Marmontel*, die am 28., 29. und 31. März im Hôtel Drouot stattgefunden hat. Dank der Teilnahme fast sämtlicher Pariser Gemäldehändler und eines auserlesenen Liebhaberkreises war das Ergebnis glänzend: Für die 53 Ölbilder und 138 Zeichnungen wurden 440340 Frks., für die übrigen Kunstsachen 29500 Frks. bezahlt. Den Höhepunkt des ersten Tages bildete die Versteigerung der Zeichnungen von *Jean-François Millet.* Nr. 154 (86 des Kataloges der Millet-Ausstellung von 1887): „Die Mühle“, Pastell, 12500 Frks. — Nr. 155: „Die Kartoffelernte“, Zeichnung, 5650 Frks. — Nr. 156 (68): „Frau, ihre Wäsche ausbreitend“, Aquarell, 11000 Frks. — Nr. 157: „Auf dem Wege zum Felde“, Zeichnung, 4200 Frks.

— Nr. 158 (113 bis): „Die Gänsehüterin“, berühmte, farbig gehöhte Zeichnung, 11700 Frks. — Nr. 159: „Der Hirt und seine Herde“, Zeichnung, 4000 Frks. — Nr. 160: „Schäfer, seine Herde heimführend“, eines der gewaltigsten Blätter des Meisters (erworben von Durand-Ruel), 17000 Frks. — Nr. 161: „Mutter und Kind“, 5605 Frks. — Nr. 162 (183): „Das neugeborene Lamm“, berühmtes schönes Blatt (Durand-Ruel), 13600 Frks. Die übrigen waren weniger wichtig. Am zweiten Tage stritt man sich — nächst den beiden Gouache „Das Aufstehen“ und „Die Toilette“ von *Baudouin*, die trotz ihrer verführerischen Reize mit 11500 und 10000 Frks. viel zu hoch bezahlt erscheinen — am heissesten um die Zeichnungen von *Pierre-Paul Prudhon*. Nr. 45: Porträt der Kaiserin Josephine, weiss gehöhte Bleistiftzeichnung auf blauem Papier (M. Boullé), 9900 Frks. (1880 nur 1200). — Nr. 46: „Amors Erziehung“, Aquarell, 2600 Frks. Nr. 47: Mädchenkopf, Zeichnung, 2600 Frks. — Nr. 48 und 49: Zwei Scenen aus „Amor und Psyche“, 1850 und 1950 Frks. — Nr. 50: „Die Musik“, wundervoller weiblicher Akt (der bekannte Liebhaber Cheramy), 3525 Frks. — Nr. 51: Frauenporträt, Pastell, 1010 Frks. — Nr. 52: „Das Modell“, 720 Frks. Im übrigen waren die wichtigsten Preise: 1) Alte Gemälde: Nr. 1: *Boilly*, „Unschuldige Spiele“, 4100 Frks. — Nr. 2, 3, 4: Drei ausgezeichnete Venediger Ansichten von *Guardi*, 10500, 6500, 6000 (1881 Vente Beurnonville, 6500, 4000, 3550) Frks. — Nr. 5: *Rubens*, „Heilige Cäcilie“, 11000 (1881: 4950) Frks. — 2) Alte Zeichnungen: Nr. 11: *Boucher*, „Liegende Venus“, 3000 Frks. — Nr. 17: *Chardin*, „Der Maler Bachelier 1773“, 5250 (1879: 1210) Frks. — Nr. 20 und 21: Zwei Porträts von *Dumonstier* (Gabrielle d'Estrées und Königin Henriette Stuart), 530 und 910 Frks. — Nr. 36 und 37: Zwei Porträts von *Lagneau* (oder Lanneau), 4050 und 1000 Frks. — Nr. 39: Pastell von *Latour:* Frauenkopf, 6500 Frks. — Nr. 44: *Peronneau*, Männerporträt, 5700 Frks. — Nr. 54: *Rembrandt*, „Angenehmer Besuch“, Aquarell und Sepia 920 (1876: 1400) Frks. — Nr. 55: Derselbe, „Der Schnitter“, Tusche und Sepia, 1100 (1876: 800) Frks. — Nr. 56: *Gabriel de Saint-Aubin*, „Der Gerichtsvollzieher“, farbig gehöhte Zeichnung, 6200 Frks. — 3) Moderne Gemälde: Nr. 82: *Corot*, „Der Abend“, 21200 Frks. — Nr. 83: Derselbe, „Frau mit Mandoline“, 9000 Frks. — Nr. 86: *Delacroix*, „Scene aus Don Juan“ (Kat. Robaut S. 32), 2500 Frks. — Nr. 92 und 93: Zwei schöne Landschaften von *Dupré*, 12200 und 11600 Frks. — Nr. 95: *Géricault*, „Husarenoberst“, 5000 Frks. — Nr. 96: Derselbe, Marine, 2300 Frks. — Nr. 98: *Jongkind*, „Holländische Landschaft“, 7000 Frks. — Nr. 103, 104, 105: Drei nicht sehr bedeutende Landschaften von *Th. Rousseau*, 7500, 7700, 10100 Frks. — Nr. 112 und 113: Zwei desgl. von *Troyon*, 2300 und 6700 Frks. — 4) Moderne Zeichnungen: Nr. 117 bis 119: Drei Aquarelle von *Barye*, 2400, 1905, 1905 Frks. — Nr. 151: *Meissonier*, „Die Schöffen“, Aquarell, 5605 Frks. — Nr. 152: Derselbe „Bernhard der Einsiedler“, Aquarell, 2800 Frks. — Nr. 153: *Menzel*, Männerporträt, 1400 Frks. — Nr. 172: *G. Moreau*, „Herold“, Aquarell, 6800 Frks. — Nr. 173: Derselbe, Allegorisches Sujet, Sepia, 3500 Frks. — Nr. 175: *Th. Rousseau*, „Sumpf im Walde“, wundervolle berühmte Zeichnung, 6000 Frks. — Nr. 176 bis 183: Acht minder bedeutende Blätter von demselben, zusammen 3775 Frks. *G.*

Inserate.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 22. 21. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER „VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS".

Gross war die Spannung bei den Anhängern und bei den Gegnern auf diese Ausstellung in den Räumen der Gartenbaugesellschaft: die erste Feuerprobe der „Wiener Secession". Würden „die Jungen" wirklich im stande sein, die Elite der internationalen Kunst, die führenden Geister der Jugend, denen die Gegenwart und die Zukunft gehört, im alten gemütlichen Wien zu versammeln? Es war keine kleine Aufgabe, die sie sich gestellt hatten. Und würden sie neben den Besten des Auslandes selber bestehen können? Auf diese Fragen giebt die Ausstellung selber Antwort, die über alles Erwarten gut ausgefallen ist. Sie war eine Überraschung, die selbst die Gegner zur Anerkennung zu zwingen vermocht hat und diese Bewegung — spät, wie sie hier eingetreten ist — reisst jetzt auch schon das Publikum mit sich fort. Denn was an anderen Orten lange vorbereitet und erstritten wurde, das kommt jetzt den Wienern zu gute. Sie kommen zur rechten Zeit und finden ein, wenigstens zum Teil, vorbereitetes und daher empfänglicheres und wohlwollenderes Publikum; freilich kann auch immer hierunter nur eine Minorität verstanden sein; aber sie nimmt doch täglich zu, diese Minorität. Dass sie dereinst zur Majorität auswachsen möge, wird höchstwahrscheinlich einer jener frommen Wünsche bleiben, die dann in Erfüllung gehen, wenn die „Kunst von Heute" bereits durch die „Kunst von Morgen" abgelöst sein dürfte. Die Erfahrung und ein Blick auf die Kunstgeschichte lehrt es. In unserer Zeit ist das noch mehr als früher der Fall. Grund genug, um den Anschluss zwischen Künstlern und Publikum immer energischer anzustreben. Und das war der Zweck der „Wiener Secession" und ihrer Ausstellung, deren leitender Gedanke im dritten Hefte des Ver Sacrum unter den Mitteilungen der Vereinigung in kurzen Worten niedergelegt ist. Statt sie zu wiederholen, möge hier lieber gleich das Resultat in Augenschein genommen werden.

Schon das Arrangement, die Adaptirung der gänzlich unbrauchbaren Räumlichkeiten der Gartenbaugesellschaft erbrachte den Beweis, was mit künstlerischem Blick, organisatorischem Talent und verhältnismässig einfachen Mitteln aus einem geschmacklosen Gebäude gemacht werden kann. Das Geheimnis hiess hier zunächst: verdecken — dann dekorieren. Und beides ist so gelungen, dass man das Gebäude gar nicht wieder erkennt und sich in einen neuen Raum versetzt glaubt. Der viereckige „maurische" Mittelraum ist in einen grossen Konversationssaal verwandelt, dessen Wände in mattem Dunkelgrün gehalten sind, mit einem aufstrebenden Ornament hochstengeliger Pflanzen, deren prächtige weisse Sternblumen oben zu einem umlaufenden Fries zusammenwachsen. Die Decke bildet ein weisses Velum, mit durchlaufendem zartvioletten, weitgeschwungenen Rankenornament. Rechts und links vom Eingang goldgeriefte Pfeiler mit Kapitälen aus lebendigen Lorbeerbäumen; dahinter ein Supraport aus einem Blumenfries von echten Kamelien. Der grosse Zug ist beim ersten Blick fühlbar in diesem Raum, der, durch reichen lebenden Blumenschmuck und geschmackvolle, behagliche Möbelarrangements in den Ecken, vornehm und anheimelnd zugleich in die Erscheinung tritt. Durch einen von Sträuchern halbüberdeckten hochgeschwungenen Rundbogen gelangt man in einen halbrunden Raum, eine Art Apsis, und dem Eintretenden bietet sich die günstige Gelegenheit, den ehrwürdigen Grossmeister

der Franzosen, *Puvis de Chavannes,* in drei grossen Kartons zu studieren (aus dem Leben der heiligen Genovefa), eine Vorarbeit zu den neuen, noch nicht ausgeführten Wandgemälden für das Pantheon in Paris. Ein anderer französischer Meister, der Bildhauer *Bartholomé,* ist im selben Raum durch den Gypsabguss eines Teiles seines berühmten Grabmonumentes auf dem Friedhof Père-Lachaise in Paris und mehrere Abbildungen dieses grossartigen Werkes („Monument aux Morts") vertreten. Wer den machtvollen Genius dieses Künstlers in seiner selten hohen Verbindung von Realismus und Idealismus erkannt hat und auf sich einwirken lässt, kann sich nicht leicht wieder von ihm trennen.

Die sich nach beiden Seiten anschliessenden fünf grösseren Säle wurden durch feine Tönung der Wände in ruhige Harmonie gebracht; nicht glatt getüncht sind die wandbedeckenden Stoffe, sondern „aufgespritzt", wodurch eine weit luftigere Wirkung erzielt wird; der eine Raum matt-resedagrün, der andere pompejanischrot u. s. w. Oben läuft durch jeden Saal ein origineller, mit duffem Gold durchsetzter Pflanzenfries von starker, fast heraldischer Stilisirung. Das Sekretariat und das daran anschliessende „Ver Sacrum-Zimmer" ist in Rot und Blau gehalten, die originellen Möbel sind mit glänzendem Kupfer beschlagen, die Plafondträger mit vielen kleinen Tierfiguren belebt; dieser „Brettlstil", wie der Wiener es nennt, ist zum behaglichen Verweilen in dem mit Vorhängen und modernen Vasen (von *Heider* und anderen) ausstaffirten kleinen Raum höchst einladend und anheimelnd. So weit die eigentliche Ausstattung, um die sich in erster Linie die Architekten *Olbrich* und *Hoffmann* und die Maler *Böhm* und *Lenz* verdient gemacht haben.

Was die Kunstwerke selbst betrifft, so werde ich um so weniger nötig haben, mich viel ins einzelne zu verlieren, als ein Teil der Ausstellungsobjekte bereits älteren Datums ist und in erster Linie zu „pädagogischen Zwecken" (weil eben neu für das Wiener Publikum im allgemeinen) herbeigeschafft wurde. Dazu gehören Werke wie *Böcklin's* „Spiel der Wellen", *Uhde's* „Christi Predigt am See", eine ganze Reihe herrlicher *Thoma's* aus früheren Jahren, das Porträt Henri Rochefort's von *Roll* und andere Werke, auf die ich auf meinem Rundgang nur kurz hinweisen kann.

Von den Ausländern sind am stärksten (durch gemeinsame Thätigkeit der Delegirten Engelhart und Jettel herbeigeschafft) die Pariser vertreten, sowohl die Franzosen wie die Pariser Amerikaner. Allen letzteren voran *John W. Alexander* mit einer Reihe seiner genialen Frauenporträts, die indessen wegen ihrer breiten wuchtigen Technik und gänzlichem Mangel an „hübscher Ausführung" dem durch seine durchwegs „chicken" heimischen Porträtisten verdorbenen Wiener Publikum noch nicht recht munden wollen. Man kann sehr ergötzliche Zornesausbrüche und spontane Kundgebungen der Entrüstung vor diesen Bildern vernehmen. Doch das giebt sich gewiss auch mit der Zeit. — Erwähnt seien noch unter den Franzosen: *Besnard* (nicht gerade sehr hervorragend), *Lagarde, Carrière, Aman-Jean, Billotte, Dagnan-Bouveret, Armand Berton* (mit seinem Porträt des Bildhauers Dampt und zwei kleinen herrlich gemalten Nuditäten, die gleich am ersten Tage der Eröffnung „wie warm Brot" abgingen), *L'Hermitte, Jeanniot* und der in Paris acclimatisirte *Schönheyder-Möller,* der einen „Sonnenaufgang in Fontainebleau" geschickt hat, einen Hauptanziehungspunkt der Ausstellung, weil darin das Kunststück glänzend gelöst ist, die stechende Wirkung, welche durch den Kontrast der kalten weissen Sonnenscheibe mit den umgebenden warmen Tönen entsteht, hervorzubringen. „Man wird ja ordentlich geblendet von der Sonne", so tönt es bewundernd aus den Gruppen der Zuschauer. Der Künstler, der das Geheimnis kennt, mag lächeln ob dieser Verwunderung.

Eine interessante Erscheinung ist der in Paris lebende Russe *Theodore Botkine,* von dem zwei dekorative, in Öl gemalte Panneaux ausgestellt sind, betitelt „Jeune fille regardant le bas de sa robe" und „Das aufgelöste Haar", beide in einer Art Plakatstil gehalten, von feiner koloristischer Harmonie und einer suggestiven Liniensprache von grossem Reiz und Geschmack. Zwischen die Vorhänge und Möbel diskret placirt, fügen sie sich sehr vornehm in das Arrangement hinein. Botkine einmal in einer Kollektivausstellung kennen zu lernen, müsste interessant sein.

Mit einer Kollektion von zwanzig Werken ist der Brüsseler „Mystiker" *Fernand Khnopff* vertreten. Selten wird man wohl Gelegenheit haben, ihn besser kennen zu lernen. Die erstaunliche Beherrschung des verschiedensten künstlerischen Materials, Marmor, Gips, Öl, Pastell, Aquarell und Zeichenstift, muss höchste Bewunderung einflössen, selbst wenn man die Mystik, „die in Rätseln spricht", dem Künstler zum Vorwurf machen wollte. Übrigens bin ich weit davon entfernt, denn Khnopff's Rätselkunst übt einen unwiderstehlichen Zauber auf mich aus, und vor seinem intensiv mystischen Empfinden ist es mir so recht zum Bewusstsein gekommen, dass eigentlich alle Kunst im Grunde Mystik ist. Kunstgefühl wurzelt tief im Mystischen — nur liegt's für jeden wo anders. Das Unklare, nicht das Klare — für den Verstand nämlich — gehört der Kunst. Mystik liegt in einem einfachen Stück Natur, im Waldesweben, im Sonnenstrahl, im Wasser, darin sich die dunklen Stämme tausendjähriger Baumriesen spiegeln. Sind denn Böcklin, Thoma, Uhde, Klinger, Stuck, Rembrandt, Dürer, Michelangelo, Botticelli etwa keine Mystiker? Warum denn nicht

Khnopff auf seine Art? Entkleide die Kunst ihres mystischen Zaubers, ihrer nie auszuschöpfenden Rätseltiefe, und was bleibt von ihr übrig? —

Eine wundervolle Marmorbüste zeigt Khnopff als Bildhauer ersten Ranges. Wer diesen Frauenkopf genau betrachtet, findet Rätsel auf Rätsel in ihm verborgen, die zu lösen kein Verstand der Verständigen vermag. Eine Mischung von flämischem Typus und heroischer Kraft — ein weiblicher Imperatorenkopf. Auf vollen Schultern ein kräftiger Hals, breite Backenknochen, unter energischen Brauen ein Paar hellblaugraue Augen, hohe Stirn und feiner Haaransatz, der stolze Mund mit kleinen feingeschwungenen Lippen und die Nase gerade, mit leise geblähten Nüstern: das ist ein Typus, der zu denken giebt. Und auch hier Anklänge an den in so vielen Variationen wiederkehrenden Idealkopf, an dem sich der Künstler zu berauschen scheint, wie in verzückter Anbetung eines Idols. Mich mahnt dieser weibliche Kopf, halb Engel, halb Dämon, mit seinem leicht englischen Typus an ein ähnliches Idealbild: Rossetti's „Beate Beatrice", dessen Original den painter-poet zu den herrlichsten Schöpfungen begeisterte und ihm zugleich wie ein Vampyr das Mark aus den Knochen sog. Solche Frauen treten dem Künstler wie ein Fatum in den Weg, indem sie sein ganzes ferneres Schaffen bestimmen, im Guten und im Bösen den Inhalt seines Denkens monopolisiren; es sind die, welche unter Tausenden das geträumte Ideal in sich verkörpern, Fleisch gewordene Heilige, Erfüllungen tiefverborgenster Sehnsucht. Und wie unter Tausenden nur ein Ideal, so ist für den Künstler das verkörperte Ideal vielgestaltig unausschöpflich, nie zerrinnend und jenseits von Gut und Böse. So erscheint es in allen Metamorphosen — als Weib, Engel, Sphinx — wie bei Khnopff und Rossetti. Da ist eine kleine Zeichnung mit Silberstift auf grauem Papier, „Tennis-Spielerin" benannt; wieder derselbe Kopf, wenn auch in moderner Umgebung, immer derselbe und doch nie der gleiche. Man betrachte das grosse Ölbild „Die Liebkosung". Mit Raubtiertatzen karessirt diese Tigersphinx den Jüngling; aber ihre Krallen sind eingezogen und mit einem undefinirbaren Ausdruck wollüstigen Triumphes, halb geschlossenen Auges, lehnt sie den Kopf — wieder denselben Rätselkopf — lüstern und schmeichelnd an seine Knabenwange. Merkwürdig, dass ein solcher Symboliker ein einfaches Stück Naturausschnitt (wie das „Stille Wasser") mit gleicher Liebe und Vertiefung malen mag! Und doch wieder eigentlich nicht, denn das beweist eben die Richtigkeit der Voraussetzung, von der ich ausging. Dieses Bild (in der Februarnummer des „Studio" reproduzirt) und ein anderes kleines landschaftliches Stück (Pastell), nebst zwei Zeichnungen und die eben besprochene liebkosende Sphinx, haben bereits ihre Liebhaber gefunden, ein Zeichen für das Verständnis, oder mindestens das Verlangen des kaufkräftigen Publikums nach dem mystischen und symbolischen Element in der Kunst. Wer das nicht merkt, verkennt den Zug unserer Zeit, die den Naturalismus (im platten Sinne) überwunden und vielleicht im Grunde niemals ehrlich an sein allein seligmachendes Evangelium geglaubt hat.

(Fortsetzung folgt.)

W. SCHÖLERMANN.

DIE AUSSTELLUNGEN DER AQUARELLISTEN UND PASTELLISTEN IN PARIS.

Die französischen Aquarellisten und Pastellisten, die bei den grossen Salons von der Hängekommission und besonders vom Publikum ziemlich stiefmütterlich behandelt zu werden pflegen, veranstalten seit einigen Jahren im Monat April Sonderausstellungen, und zwar mit stetig wachsendem Erfolge. Die heurige Ausstellung der Aquarellisten in der Galerie der Champs Élysées ist weitaus die beste der letzten Jahre, und die der Pastellisten bei Georges Petit reiht sich ihrer schönen Vorgängerin würdig an.

Was zunächst auffällt, ist die fast völlige Verwischung der Grenzen der verschiedenen Techniken. Wirkungen, die früher der Ölmalerei allein vorbehalten schienen, sucht man jetzt nicht nur mit den Pastellstiften, sondern sogar mit der Wasserfarbe zu erreichen. *Guignard* giebt auf einem grossen Bilde die unendlich melancholische Stimmung eines trüben Tages in weiter Sumpflandschaft prachtvoll wieder (le Marais dans les Landes), *Muénier* weiss auf seinem „Brouillard dans la prairie" den ganzen Zauber des leichten Nebels zu schildern, der an kühlen Herbstmorgen auf der Wiese liegt. *Girardot* und *Dinet* haben farbensprühende Scenen aus dem Orient dargestellt. *Maurice Faure* giebt einen kräftigen weiblichen Akt in künstlich greller Lampenbeleuchtung, und *La Touche* versteht sogar in seinen „Jüngern von Emmaus", der „Kreuzabnahme", der „Stiftsversammlung" etc. die Wasserfarben für seine höchst interessanten koloristischen Experimente dienstbar zu machen. Nicht allen Künstlern sind allerdings ihre Versuche geglückt, *Maximilienne Guyon* erreicht auf ihrem „Im Theater" — einem Herrn und einer Dame im Gespräch in einer Loge — bei weitem nicht die intensive Farbenwirkung, an die wir bei der Darstellung solcher Scenen im Ölbild oder Pastell gewöhnt sind. Im Porträtfache scheint die Aquarelltechnik für die Darstellung charaktervoller Männerköpfe besonders ungünstig zu sein. Um so schöner sind einige Kinderbildnisse. Allen voran steht hier der liebenswürdige *Boutet de Monvel,* dessen reizenden Kinder- und Märchenscenen man im vorjährigen Marsfeldsalon ja einen ganzen Saal eingeräumt hatte. Es lässt sich nichts Anmutigeres denken als die schlanke Gestalt

des etwa fünfzehnjährigen Mädchens im weissen Kleid mit hellgrüner Schärpe, das sich so reizvoll von der graublauen Tapete und dem blauen Vorhange abhebt. Trotz der geringen Grösse des Bildes und der unendlich zarten Ausführung des Gesichtes denkt man keineswegs an eine kolorierte Photographie. Neben diesen mir besonders charakteristisch erscheinenden Äusserungen der Aquarellierkunst enthält die Ausstellung natürlich eine grosse Anzahl Bilder in der traditionellen Auffassung, vor allem eine Menge Landschaften. Von denen, die sich durch eine persönliche Note vor der gewöhnlichen Marktwaare auszeichnen, seien die Landschaften von *Binet, Max Claude, Courant, Dameron, Victor Gilbert* (besonders eine liebenswürdige „Blumenhändlerin"), *Grasset, Lecomte, Zuber,* die Meerstudien von *Clairin* und die Studienköpfe von *Guiraud de Scévola* genannt. Nicht vergessen seien die humorsprühenden Aquarelle *Guillaume's* für die Albums „Meine vierwöchentliche Übung" und „Der Tisch ist gedeckt" und die Zeichnungen von *Latenay* und *Vogel.* Die kleine retrospektive Abteilung enthält Blätter von *Doré, Heilbuth, Jacquemart, Eugène, Lami, Louis Leloir, Meissonnier* und einigen anderen.

War die Aquarelltechnik von jeher für die Wiedergabe anmutig-heiterer Landschaftsbilder beliebt, so greifen die Künstler für die Darstellung der Dämmerung und des trüben Tages gern zu den Pastellstiften. In der That ist vielleicht keine Technik so geeignet, den letzten Schimmer des Tageslichtes und das Aufsteigen des Nebels auf feuchten Wiesen zu schildern, die Melancholie eines trüben Herbsttages, wenn langsam die welken Blätter zu Boden fallen, oder einen kalten Wintermorgen, wenn die Sonne mattrot am Himmel steht, unfähig den Dunst zu durchbrechen. *Billotte* steht unter diesen schwermütigen Künstlern obenan. Dass seine Landschaften etwas farbiger geworden sind, dass er die Skala grauer Töne zu Gunsten grüner und bläulich-violetter öfters verlassen hat, wird man freudig begrüssen. Der „Steinbruch von Argenteuil" und der „Mondaufgang in der Sologne" haben von seinen fünf Bildern auf mich den nachhaltigsten Eindruck gemacht. Nächst ihm sind *Montenard* und wieder *Guignard* zu nennen. *René Ménard* ist Meister in der Verbindung des idealen Menschenleibes mit der Landschaftsstimmung. Wenn die Dämmerung sich sanft auf einsame Thalgründe herabsenkt, wenn die kühle Abendluft über stille Gewässer hinstreicht, dann ist die Stunde seiner weiblichen Gestalten gekommen, die in ewiger Jugend und Schönheit ihr goldenes Haar kämmen, goldene Früchte von schwerbeladenen Ästen brechen oder auch nur still in sich versunken dem Verblassen der Abendwölkchen und dem Aufsteigen der bleichen Mondsichel zuschauen. Ebenso stark wie diese Bilder („Vor dem Bade", „Sinkende Nacht" etc.) wirkt das Bildnis jener stillen Frau mit den grossen träumerischen Augen, die gegen Abend auf grüner Gartenbank an einem waldumschlossenen Teiche sitzt. Mit dieser unendlich tiefen Einfachheit, die aber stärkstes Können zur Grundlage hat, möchte man seine Lieben gemalt besitzen. Die Ausstellung enthält noch manches Schöne oder wenigstens Interessante: *Besnard's* zum Teil etwas grelle Mädchenköpfe, *La Touche's* Gespräch am Kaminfeuer, ein paar Porträts und einen sehr schönen weiblichen Akt von *Léandre,* endlich die bizarr symbolistischen, aber zeichnerisch wie koloristisch gleich interessanten Bilder *Jean Véber's,* aber nichts, von dem man nicht gern zu Billotte oder Ménard zurückkehrte. *L'Hermitte,* der nicht weniger als vierzehn seiner bekannten Bilder aus dem Landleben ausgestellt hat, verdient wie immer das Prädikat: gut. Starke Empfindungen weiss er nie in uns auszulösen; er ist nur ein äusserlicher, und selbst darin ein ganz kleiner Millet.

Der Besuch beider Ausstellungen, die bis unmittelbar vor der Eröffnung der Salons geöffnet sind, ist nicht genug zu empfehlen.

WALTHER GENSEL.

NEKROLOGE.

⊙ Der Geschichtsmaler Professor *Otto Knille,* Vorsteher eines Meisterateliers an der Berliner Kunstakademie, ist am 8. April in Meran im 66. Lebensjahre gestorben.

Paris. In der Nacht vom 6. zum 7. April starb der Kunstschriftsteller *Charles Yriarte.* 1832 in Paris geboren, hatte er sich zuerst durch Reisebilder aus Marokko für die Zeitschrift „Le Monde illustré" bekannt gemacht, deren Chefredakteur er später wurde. Seit 1879 war er Inspektor, seit 1894 Generalinspektor der Schönen Künste. Unter seinen zahlreichen kunsthistorischen Schriften steht das Buch über Goya (Paris 1867) obenan. *G.*

† *Brüssel.* — Am 31. März verstarb in Paris im Alter von 30 Jahren der belgische Landschaftsmaler *Paul Küstohs.* Küstohs war ein Schüler von Courtens und hat die Ausstellungen seit mehreren Jahren mit grossem Erfolg beschickt, auf den belgischen Ausstellungen in Paris und Venedig erhielt er bereits Preise. Im Salon der Brüsseler Ausstellung 1897 erregte seine „Vlämische Meierei" grosses Aufsehen. Erst vor wenigen Wochen hatte sich Küstohs Studien halber nach Paris begeben. Die jüngere belgische Malerschule erleidet durch seinen frühzeitigen Tod einen herben Verlust.

AUSSTELLUNGEN

Paris. Der Kunsthändler *Ch. Hessèle,* rue Lafitte 13, hat über hundert neue, fast ausnahmslos französische *Originalradirungen* zu einer sehenswerten kleinen Ausstellung vereinigt. Einige der Namen haben auch in Deutschland schon einen guten Klang. Von *Jeanniot's* neuesten Blättern ist das „Bataillon auf dem Marsche" wohl das bedeutendste. Ganz prachtvoll ist auch die am Ufer sitzende Dame (Au bord de l'eau); leider stören bei ihr ein paar unglückliche Kleinigkeiten die volle Wirkung. *A. Lepère* ist nur durch den

Dreiplattendruck „Auf dem Quai von Bordeaux“ vertreten, der besonders durch seinen schönen landschaftlichen Hintergrund wirkt. Der Genter *Baertsoen* hat einige sehr kräftige kleine Landschaften aus Belgien und Holland (besonders Veere, le soir) beigesteuert. *Serrier's* Landschaften sind vielleicht ein klein wenig konventionell in der Naturauffassung aber stimmungsvoll und fesseln durch ihre ganz hervorragende technische Ausführung. Ganz impressionistisch, aber von einem gesunden und kräftigen Impressionismus sind die Blätter *Maufra's*. Genannt seien ausserdem die Landschaften von *Jacquin*, *Jousset* und *Béjot*. *Robida* hat ein paar neue amüsante farbige Radirungen aus dem Radfahrerleben ausgestellt. *Rassenfossé's* „Junge Hexe“ ist ein weiblicher Akt von trefflichen Qualitäten. Ganz entzückend wirkt „Die Fröstelnde“ (la Frileuse) von *Piguet*, einem Franzosen, der nach langem Aufenthalte in Amerika vor kurzem wieder in die Heimat zurückgekehrt ist. Ein vielversprechender liebenswürdiger junger Künstler ist *Marius Borrel*. Ausser zwei grösseren Porträten (er selbst und seine junge Frau) und einem höchst charaktervollen weiblichen Akt (einer stehenden „Magdalena“) hat er eine Reihe ganz reizender kleiner Blätter „An der Mutterbrust“, „Dame am Klavier“, „Die Leserin“ u. s. w. ausgestellt. Von ihm rührt auch das vom frischesten Humor durchwehte Plakat der Ausstellung her. Die Jüngste im Bunde endlich ist die zwanzigjährige *Mademoiselle Desaille*. Augenblicklich steht sie noch etwas unter dem Einflusse Helleu's und Jeanniot's, aber ihr Humor, ihre unerschöpfliche Erfindungsgabe und ihre jetzt schon erstaunliche Technik lassen für die Zukunft das Beste erhoffen. Erwähnt seien noch einige neue kraftvolle Tierstücke von *van Muyden* (z. B. Tiger, die eine Antilope zerreissen) und *Barrillot*. *G.*

München. — Im Kunstverein hat der *„Münchener Radir-Verein“ eine Schwarz-Weiss-Ausstellung von ungefähr 200 Blättern* veranstaltet. Unter den ausgezeichneten Arbeiten ragen durch künstlerische Eigenart und technische Vielseitigkeit *Bernhard Pankok* und *Emil Orlik* hervor. Die breite und malerische Auffassung in der „Landschaft mit Bäumen“ von B. Pankok bestätigt die Hoffnungen, die der junge Künstler vornehmlich durch sein tiefempfundendes Schwarz-Kunstblatt „Die Elegie“ (ein Violinspieler auf der Gartenbank) erweckt hat. Auch sein Farbenholzschnitt (Porträt) überrascht durch erstaunliche Sicherheit in Strich und Farbe. Erfreulich vor allem ist die echte und einfache Empfindung seiner Arbeiten, die nur schwer sich an fremde Vorbilder anpasst, während andere, wie *E. Neumann*, in ihren farbigen Steindrucken gern französischen Anregungen folgen, wie sie Steinlen, Lunois und Maurin gegeben haben. Jedenfalls erweitern auch unsere Münchener Künstler durch glückliche Versuche allseitig das grosse Gebiet der graphischen Künste. Welche Mannigfaltigkeit des Verfahrens bei der Radirtechnik möglich ist, hat *W. Ziegler* durch seine dankenswerte und lehrreiche Sammlung von Platten und Abdrücken gezeigt, die alle Zustände von der ersten Behandlung der Kupferplatte an bis zum fertigen Druck auf den verschiedenen Papieren klar veranschaulicht. Mit ungemein lebendigen und anregenden Porträtstudien tritt *Heinrich Wolff* auf. Auch die stimmungsvollen Landschaften *Ubbelohde's*, die Rötelzeichnungen von *Fritz Erler*, die feinen Zierleisten von *Meyer-Cassel*, die Arbeiten *Becker-Gundahl's* und *E. Berger's* zeugen von dem eifrigen Streben und den glücklichen Leistungen, durch die sich der Münchener Radirverein seine vornehme Stellung geschaffen hat. *A. W.*

*** *Die Münchener Secession* wird ihre diesjährige Sommerausstellung am 1. Mai in dem Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz gegenüber der Glyptothek eröffnen, dessen Räume nach dem Vorbild des früheren Ausstellungsgebäudes ausgestattet werden. Der internationale Charakter wird gewahrt bleiben. Aus Schottland, Belgien und Frankreich werden hervorragende Werke zu sehen sein, und eine Kollektion von russischen und finnländischen Bildern wird die neuere Kunstbewegung dieser Länder vorführen. Specielle Sorgfalt wird der Plastik gewidmet, für die ein besonderer Saal errichtet wurde. Auch das Kunstgewerbe wird in einzelnen vorzüglichen Stücken Berücksichtigung finden.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Bei *Keller* und *Reiner*, die in Bezug auf die Schaustellung der jeweilig letzten Neuheiten der „neuen Kunst“ dem Gurlitt'schen Salon mehr und mehr den Rang streitig machen, hat sich auch der seltsame Norweger *Eduard Munch* wieder eingefunden. Es ist das dritte Mal, dass er in Berlin sein Glück versucht. Seine Mittel, Sensation zu erregen, haben sich aber erheblich abgestumpft. Während man auf seinen Ölgemälden, mit denen er zuerst im Verein Berliner Künstler debütirte, wenigstens das Wort aus Hamlet von der Tollheit, die gleichwohl Methode hat, anwenden konnte, hat er inzwischen seine unleugbare, wenn auch keineswegs angenehme Originalität völlig eingebüsst. Sie ist ihm während eines längeren Aufenthalts in Paris abhanden gekommen, wo er sich von verschiedenen führenden Geistern so stark beeinflussen liess, dass er nicht mehr über nichtige Experimente hinauszukommen vermag. Wie man sagt, soll auch seine übergrosse Nervosität die Schuld daran tragen, dass er sich in allem versucht und auf keinem Gebiet etwas Eigenes mehr zu stande bringt. Seine Zeichnungen, Radirungen, Lithographien u. s. w. sind jedes zeichnerischen und malerischen Reizes völlig bar, und man kann nicht einmal, um bei Hamlet zu bleiben, darüber klagen, dass hier ein edler Geist zerstört ist. Die meisten dieser Arbeiten haben mit wirklicher Kunst und Kunstübung nichts zu thun. — Einen erfreulichen Aufschwung haben wir dagegen in den Kalte Nadel-Arbeiten oder, wie die Franzosen sagen, „Trockenstift-Radirungen“ des Parisers *Helleu* erkannt, die ebenfalls bei Keller und Reiner ausgestellt sind. Meist Studien, vielleicht auch Bildnisstudien nach jungen Frauen, Mädchen und Kindern in Stellungen und Lagen, die man nicht anders als mit Anlehnung an ein französisches Wort „wellenartig„ (onduleuses) nennen kann. Diese Blätter sind von grosser Anmut; namentlich sind die Profile der Dargestellten von wunderbarer Reinheit und Schönheit. Es liegt aber die Gefahr nahe, dass diese Art von Naturanschauung sehr bald in Manierirtheit verfallen wird, wie fast alle Modeerscheinungen in der Kunst. Dieselbe Gefahr laufen auch die Kunstgläser des Franzosen *Gallé* in Nancy, der jetzt schon Vasen, Kannen und Trinkgefässe anfertigt, deren koloristische Reize durch in ihrem Innern angebrachte Glühlichter noch verstärkt werden. So lange man in der Ästhetik des Kunstgewerbes noch an einem gewissen Zusammenhang zwischen Form und Zweck festhält, wird man diese Vergewaltigung der Formen zu widersprechenden Zwecken ablehnen müssen. Vollen Beifalls sind dagegen die Ziermöbel Gallé's aus Vogelahornholz mit feinen, massvollen Naturalismus zeigenden Intarsien nach vegetabilischen Motiven wert.

A. R. *Der Verband deutscher Illustratoren* hat in Berlin, in der Kunstakademie, eine erste Ausstellung veranstaltet, um, wie es in dem Kataloge heisst, der „Illustration den ihr gebührenden Platz und Ansehen zu gewinnen und zugleich der Öffentlichkeit zu zeigen, wie viele und bewährte Kräfte thätig sind, den Bedarf der periodischen Zeitschriften und der Buchillustration zu befriedigen.“ Die Verwirklichung

dieser Aufgabe der Ausstellung ist ihren Veranstaltern geglückt, da wir in der That einen Überblick über die enorme Thätigkeit erhalten, die namentlich von den illustrirten Zeitschriften verlangt wird. Wenn wir die grosse Zahl tüchtiger, zum Teil sogar weithin berühmter Künstler überblicken, die sich heute nicht zu gering dünken, ihre Kräfte auch der Illustration dienstbar zu machen, so möchte man glauben, dass das goldene Zeitalter der Volkskunst längst angebrochen ist. Aber die leidige Konkurrenz der illustrirten Zeitschriften und der Buchverleger lässt eine ruhige Entwicklung nicht zu stande kommen, und wir dürfen uns darum nicht wundern, dass neben sehr viel Gutem und Gesundem auch an Auswüchsen und krankhaften Erscheinungen kein Mangel ist. Der Verband hatte sich aber noch eine andere Aufgabe gestellt. Er wollte in seiner Ausstellung „ein wenn auch knappes und selbstverständlich lückenhaftes, so doch klares und verständliches Bild der deutschen Illustrationskunst vom Mittelalter bis auf die Neuzeit" bieten. Dies ist ihm aber auch nicht einmal in dieser bescheidenen Begrenzung gelungen. Es hat offenbar an einem sachverständigen Berater gefehlt, der mit den Hauptvertretern und Bahnbrechern der Illustration genügend vertraut ist. Besser wäre es gewesen, wenn die Unternehmer sich auf die neuere Zeit beschränkt und hier noch mehr geboten hätten. — Die Kunsthandlung von *Amsler & Ruthardt* hat eine Gesamtausstellung der in den letzten Jahren entstandenen Originalradirungen von *Peter Halm* veranstaltet, die ein erfreuliches Bild von der Thätigkeit dieses trefflichen Künstlers entrollt. In stetigem Zusammenhang mit der Natur und der modernen Naturanschauung hält er doch an dem Grundsatz fest, dass die Nadel die Hauptsache machen muss und dass Ätzwasser und Druck daneben nur eine untergeordnete Rolle zu spielen haben. Er weiss freilich die Radirnadel mit solchem Geschick zu führen, dass er schon allein durch sie die höchsten malerischen Feinheiten erzielt, die sich ebenso sehr in seinen Bildnissen wie in seinen Landschaften und Barock- und Rokokoarchitekturen enthüllen.

VERMISCHTES.

⊙⊙ Aus *Athen* wird gemeldet, dass man mit der Beschaffung der zu der Ausbesserung des Parthenon erforderlichen grossen Marmorblöcke aus den Pentelischen Brüchen jetzt auf gutem Wege ist, so dass die Arbeiten am Gebäude selbst wahrscheinlich innerhalb dieses Monats begonnen werden können. — Ausgrabungen sind an vielen Stellen Griechenlands im Gange. Die griechische archäologische Gesellschaft setzt in Athen ihre Arbeiten am Olympieion und an der Stoa des Attalos, wo kürzlich zwei Marmorköpfe zum Vorschein gekommen sind, fort, und ist ausserhalb Athens in Eleusis und in Lykosura (Arkadien) thätig. Die Amerikaner graben in Alt-Korinth. Das neugegründete österreichische archäologische Institut in Athen, für dieses Jahr unter der Leitung des Herrn Dr. Reichel, unternimmt die Erforschung eines Artemisheiligtums in Kalawryta in Achaja. Die englische Schule hat von der griechischen Regierung die Erlaubnis erwirkt, Ausgrabungen auf der Insel Melos vorzunehmen.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Bei der Feier des zweihundertjährigen Bestehens der Akademie ist von Gönnern und Freunden der Anstalt ein Kapital von 30000 M. gestiftet worden, dessen Annahme jetzt die erforderliche königliche Genehmigung erhalten hat. Die Erträge des Kapitals sollen für Ehrungen von Künstlern, ferner zu Repräsentationsausgaben und auch zu Unterstützungen, für welche im Etat der Akademie keine Mittel ausgeworfen sind, Verwendung finden. Die Bestimmung darüber steht dem jeweiligen Präsidenten zu. — Zur Erleichterung und Beschleunigung der der Akademie obliegenden Arbeiten sind kürzlich mehrere Fachkommissionen gebildet worden, die nach den Ausführungsbestimmungen des Ministers die Aufgabe haben, die ihnen zur Erörterung übertragenen Angelegenheiten auf das Gründlichste zu prüfen und für die Beschlussfassung im Plenum des Senats vorzubereiten. Zur Beratung allgemeiner Dinge bestimmt sind die Fachkommissionen für allgemeine und Verwaltungsangelegenheiten, für das Ausstellungswesen und für die Verleihung von Auszeichnungen; die drei anderen ständigen Ausschüsse werden mehr internen Angelegenheiten, den Wahlen, den Unterstützungen und der Bibliothek sich widmen. Bei der Zusammensetzung dieser Kommissionen sind die Mitglieder beider Senatsabteilungen (bildende Künste und Musik) berücksichtigt. Die Verwaltungsbeamten der Akademie, Präsident und ständiger Sekretär, gehören allen Kommissionen an.

— Von den in Nr. 29 des vorigen Jahrganges der Kunstchronik angezeigten *Künstlerpostkarten,* herausgegeben von der Firma *J. Velten* in Karlsruhe, sind inzwischen drei Serien erschienen, die sich der ersten Reihe würdig anschliessen; zwei derselben behandeln noch den Schwarzwald und den Oberrhein, die dritte München. Die seiner Zeit gerühmten Vorzüge der Velten'schen Künstlerpostkarten: künstlerische Vorlagen in Aquarell, schöne Ausführung und mässigen Preis haben auch die neuen Serien, so dass erwartet werden kann, dass sie denselben Beifall finden werden wie die erste Serie.

VOM KUNSTMARKT.

✡ *Köln.* — Im Laufe des Monats Mai kommt bei J. M. Heberle die *Sammlung* des Konsul *Carl Becker* in Frankfurt a. M. zur Versteigerung. Dieselbe war während des Winters im Frankfurter Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Sie enthält einige hervorragende Gobelins des 15. Jahrhunderts, besonders gute frühe Elfenbeinwerke, bemerkenswerte deutsche Goldschmiedearbeiten. Auch unter der Menge der übrigen Kunstgegenstände in Glas, Email, Buchs, Porzellan etc. sind beachtenswerte Stücke. — In demselben Monat findet bei Heberle auch die Versteigerung der bekannten *Waffensammlung Berthold* aus Dresden statt.

† *München.* Am 25. und 26. April kommen bei Hugo Helbing *zahlreiche Antiquitäten, Kunstsachen und Einrichtungsgegenstände,* besonders eine interessante Sammlung antiker Gläser zur Versteigerung.

† Köln. Vom 25. bis 27. April wird bei J. M. Heberle eine *reichhaltige Sammlung von Gemälden alter und neuer Meister* (353 Nummern) *versteigert.* Das interessanteste Stück ist wohl Nr. 61. Das dreiteilige Altarbild eines kölnischen Meisters um 1410, aus dem Besitz der Freiherrlich von Huene'schen Familie (vgl. Zeitschrift für christl. Kunst. 1895. Heft 11).

† *Frankfurt a. M.* Am 27. und 28. April werden bei Rudolf Bangel *Gemälde, Handzeichnungen* und *Aquarellen* moderner Künstler, eine *China-* und *Japansammlung,* sowie *verschiedene Kunstgegenstände* aus dem Besitze des Herrn Prof. Alois Mayer-München versteigert.

† *Dresden.* — *Der 23. Kunst-Lagerkatalog* von *Franz Meyer,* Dresden, Seminarstrasse 13 ist kürzlich erschienen. Derselbe enthält 1476 Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer und neuerer Meister, 118 ältere Lithographien und 100 originale Zeichnungen und Aquarellen neuerer Künstler.

† Am 10.—14. Mai kommt bei H. G. Gutekunst in

Stuttgart die bekannte hervorragende *Sammlung* des verstorbenen Dr. *August Straeter* in *Aachen* zur Versteigerung. Der mit 15 Abbildungen in Lichtdruck und dem Porträt des verstorbenen Besitzers versehene Auktionskatalog zählt im ganzen 1228 Nummern. 1075 entfallen davon auf Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc., 153 auf Zeichnungen. Wir können es uns ersparen, auf den Inhalt dieser einzigartigen Privatsammlung näher einzugehen, da *Max Lehrs* in dem Nekrolog August Straeter's in Nr. 24 des letzten Jahrganges der Kunstchronik dieselbe einer Besprechung unterzogen hat, auf welche wir hiermit verweisen wollen.

† *Leipzig.* — Bei C. G. Börner beginnt am 26. April die *Auktion der zweiten Abteilung des Kunstnachlasses Karl Eduard von Liphart's*, enthaltend *Handzeichnungen und Aquarellen alter und neuer Meister.* Die erste Abteilung dieser hochbedeutenden Sammlung, Kupferstiche und Radirungen, wurde bekanntlich am 9. April 1894 versteigert. Der mit acht guten Abbildungen versehene Auktionskatalog der Handzeichnungen und Aquarellen zählt im ganzen 1273 Nummern, von denen der grösste Teil, nämlich 1109 Nummern, älteren Meistern angehört. Unter diesen überwiegen wieder bei weitem die Holländer des 17. Jahrhunderts. Unter dem vielen Hervorragenden und Bedeutenden wollen wir nur die neun Blätter Dürer's, sowie zehn Zeichnungen Rembrandt's hervorheben.

Paris. — *Am 30. März* wurde im *Hôtel Drouot* die Sammlung *G. G.*, Gemälde impressionistischer Meister, versteigert. Ergebnis: 100000 Frks. Die Hauptpreise waren: Nr. 2: *Manet*, „Im Garten" (kleines Gemälde von der Centenarausstellung), 22000 Frks. — Nr. 22: Derselbe, „Marine", 20000 Frks. — Nr. 8 und 9: Zwei *Degas*: „Rothaariges Mädchen" und „Vor dem Rennen", 7000 und 8200 Frks. — Nr. 15: *Jongkind*, „Die Schlittschuhläufer", 6700 Frks. (alle von Durand-Ruel gekauft). — Nr. 23 bis 27: Fünf *Monet*, 2050 bis 4400 Frks. — Ähnlich waren die Preise *am 23. März:* Zwei *Monet*, 4000 bis 4050, zwei Pastelle von *Degas*, 4000 und 1900, drei *Renoir*, 4000, 2200 und 1850, drei *Pissarro*, 2600, 2500, 2200 Frks. — Von der Sammlung des Barons *de Juigné*, die am *26. März* versteigert wurde, wurden die höchsten Preise, 27000 und 11000 Frks., für einen geschnitzten Nussbaumschrank und Tisch des 16. Jahrhunderts bezahlt. Ausserdem erzielten: Nr. 60: *Nattier*, Porträt des Marschalls von Montmorency, 4355 Frks. — Nr. 69: *Rembrandt* (?), Selbstporträt, 5100 Frks. — Nr. 89: *Domenichino*, „Heilige Familie", 1800 Frks. — Gesamtergebnis: 84057 Frks. Endlich sind noch die Versteigerungen der Sammlungen *Segny* und *Baron von Mohrenheim* nachzuholen, die beide am *21. März* stattgefunden haben. Ergebnisse: 76000 und 50479 Frks. Die Hauptpreise bei der ersteren waren: Nr. 8: *Corot*, „Dorf bei Mantes", 10500 Frks. — Nr. 20: *Diaz*, „Die Schlossherrin", 9500 Frks. — Nr. 33: *Henner*, „Der Abend", 4200 Frks. — Nr. 34: *Ch. Jacque*, „Hammel an der Tränke", 8300 Frks. — Nr. 39: *Ribot*, „Die Kartenlegerin", 6000 Frks. — Für drei Landschaften von *Boudin* wurden 1765, 1620, 1600, für zwei *Ziem* 1950 und 1000, für zwei *Roybet* je 1700 Frks. erzielt. Bei der Mohrenheim'schen Versteigerung wurde die höchste Summe — 3800 Frks. — für einen Damenschreibtisch Louis XV. bezahlt. *G.*

München. — Am 4. und 5. April wurde die *Porzellansammlung Blome* unter reger Beteiligung auswärtiger Käufer und mit hohen Preisen versteigert. Einige Preise seien hier angeführt: ein Alt-Meissener Service mit prachtvoller Malerei (Kannen, Teller und Bowlen) erzielte über 12000 M,; ein Böttcherhenkelkrug, in Gold bemalt, 300 M.; verschiedene Böttcherkrüge in einfacherer Ausstattung 190—200 M.; ein Böttcherteller 385 M.; Alt-Meissener Theekanne in Goldfassung 300 M.; vier ovale Körbchen für Früchte aus der Periode Marcolini 425 M.; Wiener Tassen mit Untertassen 200—300 M.; Sèvres-Tassen, gute Stücke, 285—375 M.; ein chinesisches Dessert-Service 555 M.

† *Antwerpen.* — Am 17. und 18. Mai findet im Hôtel Kums, Marché aux Chevaux 58, die Versteigerung der bekannten, hochbedeutenden *Gemäldesammluug Kums* statt. Am 13. und 14. Mai ist private Besichtigung, am 15. Mai ist die Sammlung allgemein zugänglich, doch wird es den auswärtigen Besuchern gestattet, auch am 16. Mai die Sammlung in Augenschein zu nehmen. Über die bedeutendsten Bilder der Sammlung Kums werden wir noch an anderer Stelle berichten, wir möchten heute nur darauf aufmerksam machen, dass der Auktionskatalog, dessen Einleitung, wie wir schon einmal erwähnten, Max Rooses geschrieben hat, in zwei Ausgaben erschienen ist. Eine kleinere ohne Abbildungen, und eine grosse, vorzüglich ausgestattete mit 55 Abildungen auf besonderen Tafeln. Der grosse Katalog, von dem 1000 Exemplare auf holländischem und 50 auf japanischem Papier gedruckt wurden, ist, in der minderen Ausgabe, zum Preise von 60 Frks. durch M. E. Le Roy, Paris, rue Gluck 2, zu beziehen. Er zählt im ganzen 161 Nummern, von denen 62, mit 22 Abbildungen, auf moderne und 97, mit 28 Abbildungen, auf alte Meister, zum grössten Teil Vlamen und Holländer, entfallen. Ausser den Bildern kommen noch einige Gobelins und ein Paar russische Prunkvasen zur Versteigerung.

London. — *Vom Kunstmarkt.* Am 2. April hielt Christie die erste bedeutende Auktion der Saison ab. Der Verkauf betraf *die Sammlung moderner Bilder des Mr. W. Amsden.* Für 149 Nummern wurden 321575 M. erlöst, eine Summe, die merkwürdiger Weise, in runden Zahlen, auch den Einkaufspreis der Bilder darstellt. Aus der englischen Schule sind folgende Gemälde namhaft zu machen: Ein Aquarell von *David Cox*, ländliche Scenerie, 1302 M. (Wallis). *G. Cole*, „Der Erntewagen", 3150 M. (Lord Wrottesley). *Vicat Cole*, „Die Themse in der Nähe von Henley", 14700 M. (Gribble). Von demselben, „Die Ernte", 5880 M. (Agnew). *P. Graham*, „Vieh im Hochlande", 8620 M. (Tooth). Von demselben Meister, „Felsige Küste", 17220 M. (Gribble). *Frank Holl*, „Keine Nachrichten", 7140 M. *J. C. Hook*, „Die Seegrassammler", 7980 M. (Wroe). *B. W. Leader*, „Eine Landschaft mit See", 5880 M. (Wallis). Von demselben, „Abend an der Themse", 4200 M. (Lord Wrottesley). *J. Linnell sen.*, „Fischer in Booten", 8505 M. (Tooth). *Marcus Stone*, „Amour on Patrie", 2940 M. (Tooth). *Whirter*, „Landschaft an der See", 2100 M. (Maclean). — Von nicht englischen Künstlern erhielten die folgenden Bilder die besten Preise: *A. C. Artz*, „Ruhe am Wege", 3045 M. *B. J. Blommers*, „Der erste Knabe", 3360 M. (Agnew). *C. Daubigny*, „Vieh am Ufer des Flusses", 5460 M. (Tooth). *M. Dieterle*, „Landschaft mit Vieh", 5670 M. (Tooth). *Julien Dupré*, „Bäuerliche Scene", 2310 M. (Baron Schroeder). *Heffner*, „Ein Apriltag", 2940 M. *J. Israels*, „Ein Fischerhäuschen", mit zwei weiblichen Figuren, 14700 M. (Maclean). „Ein junges Fischermädchen am Strande", 12246 M. (Wallis). *Munkacsy*, „Waldige Seelandschaft", eine Dame im Boot, 3990 M. Von demselben, „Eine Dame arrangirt eine Blumenvase", 2730 M. *C. Seiler*, „Das verbotene Journal", 4305 M. (Wallis). *E. van Marcke*, „Kühe an einem Teich", 23200 M. (Tooth). *P. de Meulen*, „Waldiger Abhang mit Schafherde", 2625 M. (Tooth). *L. C. Müller*, „Eine ägyptische Strassenscene", mit vielen Figuren, 12600 M. (Wallis).

v. SCHLEINITZ.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

Dieser Nummer liegt das **Verzeichnis der Mitarbeiter der Zeitschrift für bildende Kunst** bei.

Leipzig, im April 1898.

Wir erlauben uns im folgenden die Namen derjenigen Herren anzuführen, welche auf unsere im Oktober vorigen Jahres ergangene Aufforderung ihre Mitarbeiterschaft an der Zeitschrift für bildende Kunst in freundlicher Weise zugesagt haben.

DR. RICHARD GRAUL DR. ULRICH THIEME

Hofrat C. ALDENHOVEN, Direktor des städtischen Museums Wallraf-Richartz, Köln.

H. ANGST, Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich.

MAX BACH, Stuttgart.

Dr. FRIEDRICH BACK, Inspektor der Grossherz. Gemäldegalerie, Darmstadt.

Dr. FELIX BECKER, Leipzig.

Hofrat Professor Dr. OTTO BENNDORF, Wien.

Dr. KARL BERLING, Verwalter des Kunstgewerbemuseums, Dresden.

GUSTAV VON BEZOLD, Direktor des Germanischen Museums, Nürnberg.

Geh. Regierungsrat Dr. WILHELM BODE, Direktor an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. J. BOEHLAU, Direktorialassistent an der Kgl. Gemäldegalerie, Kassel.

HANS BOESCH, Direktor am Germanischen Museum, Nürnberg.

Regierungsbaumeister Professor RICHARD BORRMANN, Direktorialassistent am Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Dr. ED. BRAUN, Troppau.

Dr. ABRAHAM BREDIUS, Direktor der Kgl. Galerie im Mauritshuis, Haag.

Professor Dr. JUSTUS BRINCKMANN, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Dr. P. BROCK, Inspektor und Verwalter des Schlosses Rosenborg, Kopenhagen.

Professor Dr. HEINRICH BROCKHAUS, Direktor des deutschen kunsthistorischen Instituts, Florenz.

Dr. A. BRÜNING, Direktorialassistent am Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Dr. C. BUCHWALD, Assistent des Museums Schlesischer Altertümer, Breslau.

Msgr. FR. BULIĆ, Direktor des K. K. archäologischen Museums etc., Spalato.

Dr. DANIEL BURCKHARDT, Direktor der städtischen Gemäldegalerie, Basel.

Dr. PAUL CLEMEN, Provinzialconservator der Rheinprovinz, Bonn.

Dr. KARL CHYTIL, Direktor des kunstgewerblichen Museums der Handels- und Gewerbekammer, Prag.

Professor MAX COLLIGNON, Membre de l'Institut, Paris.

Paul Nicolaus Cossmann, München.

Regierungsrat Dr. Hans Demiani, Leipzig.

Dr. F. Deneken, Direktor des Kaiser Wilhelm-Museums, Crefeld.

Dr. Josef Dernjač, Wien.

Archivrat Ernst von Destouches, Vorstand des Historischen Museums und der Maillinger Sammlung, München.

Archivrat Dr. Th. Distel, Blasewitz.

Professor Dr. E. Dobbert, Berlin.

Campbell Dodgson, Assistent am Print Room des British-Museum, London.

Professor Dr. G. Droysen, Halle.

Oberbaudirektor Professor Dr. J. Durm, Karlsruhe.

Peter Dybwad, Architekt, Leipzig.

Dr. H. Ehrenberg, Königsberg.

Dr. O. Eisenmann, Direktor der Kgl. Gemäldegalerie, Kassel.

Dr. Julius Elias, Berlin.

Professor Dr. R. Engelmann, Berlin.

Professor Dr. A. Erman, Direktor an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor E. Ewald, Direktor der Unterrichtsanstalt der Kgl. Kunstgewerbeschule, Berlin.

Dr. C. von Fabriczy, Stuttgart.

Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Köln.

Aemil Fendler, Direktorialassistent an der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Professor Dr. J. Ficker, Strassburg.

Hartwig Fischel, Architekt, Wien.

Dr. O. Fischel, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Dr. Eduard Flechsig, Hilfsarbeiter am Herzogl. Museum, Braunschweig.

Ugo Fleres, Rom.

H. Frauberger, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Düsseldorf.

Professor Dr. Carl Frey, Berlin.

Dr. Max J. Friedlaender, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. Theodor von Frimmel, Wien.

Dr. Gustavo Frizzoni, Mailand.

Professor Dr. A. Furtwängler, Direktor der Kgl. Glyptothek, München.

Dr. Walther Gensel, Paris.

Dr. O. Gerland, Hildesheim.

Regierungsassessor Giehlow, Berlin.

Conte Domenico Gnoli, Präfekt der Biblioteca Vittorio Emmanuele, Rom.

Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdocent, Berlin.

v. Graevenitz, Charlottenburg.

Dr. Hugo Graf, Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, München.

Dr. Georg Gronau, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

Dr. Cornelius Hofstede de Groot, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts, Amsterdam.

H. Grosch, Direktor des Kunstindustrimuseums, Christiania.

Professor Dr. Cornelius Gurlitt, Dresden.

Dr. Friedrich Haack, München.

Julius R. Haarhaus, Leipzig.

Dr. Ernst Haasler, Berlin.

Professor Dr. B. Haendcke, Königsberg.

Dr. Philipp M. Halm, München.

Emil Hannover, Bibliothekar am Kgl. Kunstgewerbemuseum, Kopenhagen.

Dr. G. Haupt, Direktor des Thaulow-Museums in Kiel.

Professor E. Heilbut, Hamburg.

Professor Karl Hoffacker, Architekt, Berlin.

Professor Henri Hymans, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts, Brüssel.

Emil Jacobsen, Venedig.

Dr. Julius Janitsch, Direktor des Schlesischen Museums der bildenden Künste, Breslau.

Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums, Berlin.

Geh. Regierungsrat Professor Dr. Carl Justi, Bonn.

Dr. Ludwig Kaemmerer, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. R. Kautzsch, Privatdocent, Halle.

Geh. Regierungsrat Professor Dr. Reinhold Kekulé von Stradonitz, Direktor an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. Wilhelm Klein, Prag.

Dr. Fritz Knapp, Berlin.

S. R. Koehler, Curator of the Print-Departement Museum of Fine-Arts, Boston. U. S. A.

Dr. Karl Koelitz, Kustos der Grossherz. Kunsthalle, Karlsruhe.

Dr. Karl Koetschau, Vorstand der Herzogl. Koburgischen Kunst- und Altertümer-Sammlung, Veste Koburg.

Geh. Hofrat Professor Dr. Franz Xavér Kraus, Freiburg i. B.

Professor Dr. P. F. Krell, München.

Dr. Paul Kristeller, Rom.

Pietro Krohn, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Kopenhagen.

Dr. Albrecht Kurzwelly, Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum, Leipzig.

Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. Karl Lamprecht, Leipzig.

Professor Dr. Konrad Lange, Tübingen.

Professor Dr. Paul Lehfeld, Berlin,

Professor Dr. Ernst Lehmann, Leipzig.

Professor Dr. Max Lehrs, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts, Dresden.

Julius Leisching, Direktor des Mährischen Gewerbemuseums, Brünn.

Walter Leistikow, Berlin.

Professor Dr. Karl von Lemcke, Stuttgart.

Domschatzmeister J. Lennartz, Aachen.

Geh. Regierungsrat Dr. Julius Lessing, Direktor des Kgl. Kunstgewerbemuseums, Berlin.

Professor Dr. Alfred Lichtwark, Direktor der Kunsthalle, Hamburg.

Dr. H. A. Lier, Dresden.

Geh. Regierungsrat Dr. Friedrich Lippmann, Direktor an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. Theod. Lipps, München.

Professor Dr. Valerian von Loga, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. J. Loubier, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. Emmanuel Löwy, Rom.

Professor Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule, Frankfurt a. M.

Dr. Hans Mackowsky, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. Karl Madsen, Direktorialassistent an der Kgl. Gemäldegalerie, Kopenhagen.

Dr. F. R. Martin, Stockholm.

Roger Marx, Paris.

Professor Dr. A. Matthaei, Kiel.

Dr. Joseph Meder, Kustos der Albertina, Wien.

Dr. H. H. Meier, Bremen.

Professor Alfredo Melani, Mailand.

Professor Dr. Alfred Gotthold Meyer, Berlin.

Professor Dr. A. Michaelis, Strassburg,

André Michel, Conservateur adjoint des musées nationaux, Paris.

Emile Michel, Membre de l'Institut, Paris.

Professor Dr. Nicolaus Müller, Berlin.

Dr. Gustav Müller-Grote, Berlin.

Professor Eugène Müntz, Membre de l'Institut, Paris.

Dr. Moritz Necker, Wien.

Dr. C. Neumann, Heidelberg.

Dr. W. Neumann, Riga.

Professor Dr. Joseph Neuwirth, Prag.

Dr. A. Nyári, Budapest.

Professor Dr. W. von Oettingen, Erster ständiger Sekretär der Kgl. Akademie der Künste, Berlin.

O. Ollendorf, Wiesbaden.

Dr. Gustav Pauli, Direktor der Kupferstichsammlung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg, Dresden.

Dr. Pazaurek, Direktor des Nordböhmischen Gewerbemuseums, Reichenberg.

Professor C. Th. Pohlig, Regensburg.

Dr. M. J. Poppelreuter, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. Carl Purgold, Direktor des Herzogl. Museums, Gotha.

Professor Dr. J. R. Rahn, Zürich.

Geheimrat Professor Dr. F. von Reber, Direktor der alten Pinakothek, München.

Dr. Edmund Renard, Bonn.

Dr. Adolf Rosenberg, Berlin.

Oberbaurat Karl Rosner, Wien.

Dr. Max Rooses, Direktor des Museums Plantin-Moretus, Antwerpen.

Geh. Hofrat Dr. C. Ruland, Direktor des Grossherz. Museums, Weimar.

Dr. Fr. Sarre, Berlin.

Hofrat Dr. A. von Scala, Direktor des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie, Wien.

F. Schaarschmidt, Konservator der Sammlung der Kgl. Kunstakademie, Düsseldorf.

Geh. Hofrat Dr. G. Schaefer, Darmstadt.

Dr. Christian Scherer, Inspektor am Herzogl. Museum, Braunschweig.

Carl Schirek, Kustos des Mährischen Kunstgewerbemuseums, Brünn.

O. von Schleinitz, London.

Professor Dr. Schlosser, Wien.

Professor Dr. A. Schmarsow, Leipzig.

Dr. Heinr. Alfred Schmid, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der Kgl. Nationalgalerie und Privatdocent, Berlin.

Professor Dr. Max Schmid, Aachen.

Dr. W. SCHMIDT, Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts, München.

Prälat Domkapitular Dr. FRIEDRICH SCHNEIDER, Mainz.

W. SCHÖLLERMANN, Wien.

JOSEF SCHÖNBRUNNER, Vorstand der Albertina, Wien.

Wirklicher Geheimer Oberregierungsrat Dr. RICHARD SCHÖNE, Excellenz, Generaldirektor der Kgl. Museen, Berlin.

Hofrat Professor Dr. THEODOR SCHREIBER, Direktor des städtischen Museums, Leipzig.

Dr. MARTIN SCHUBART, München.

FRITZ SCHUMACHER, Architekt, Leipzig.

Dr. PAUL SCHUMANN, Blasewitz.

Professor Dr. ALWIN SCHULTZ, Prag.

Professor Dr. VICTOR SCHULTZE, Greifswald.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG, Berlin.

Dr. E. SCHWEDELER-MEYER, Berlin.

Dr. HANS SEGER, Kustos des Museums schlesischer Altertümer, Breslau.

Dr. PAUL SEIDEL, Direktor des Hohenzollern-Museums und Dirigent der Kunstsammlungen in den Kgl. Schlössern, Berlin.

Geh. Regierungsrat Dr. WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Dresden.

Professor Dr. MAX SEMRAU, Breslau.

Dr. HANS W. SINGER, Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Professor Dr. KARL SITTL, Würzburg.

A. B. SKINNER, Assistant Director am South Kensington Museum, London.

Dr. J. L. SPONSEL, Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Professor Dr. JARO SPRINGER, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. G. STEINDORFF, Leipzig.

Dr. E. STEINMANN, Rom.

Dr. RICHARD STETTINER, Berlin.

Dr. ROBERT STIASSNY, Wien.

Professor Dr. F. STUDNICZKA, Leipzig.

Professor Dr. L. VON SYBEL, Marburg.

Dr. FRITZ SYDOW, Lübeck.

Dr. GABRIEL VON TÉREY, Pest.

Professor Dr. HENRY THODE, Heidelberg.

Dr. H. VON TRENKWALD, Direktor des Kunstgewerbemuseums, Frankfurt a. M.

Professor Dr. GEORG TREU, Direktor des Albertinums, Dresden.

Professor Dr. HUGO VON TSCHUDI, Direktor der Nationalgalerie, Berlin.

Dr. ALEXANDRU TZIGARA, Bukarest.

Dr. EDGAR V. UBISCH, Direktor des Kgl. Zeughauses, Berlin.

Dr. GUSTAF UPMARK, Direktor des Nationalmuseums, Stockholm.

Professor Dr. VEIT VALENTIN, Frankfurt a. M.

Commendatore ADOLFO VENTURI, Direktor der Kgl. Galerien, Rom.

Dr. W. VÖGE, Wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an den Kgl. Museen, Berlin.

Dr. JULIUS VOGEL, Kustos des städtischen Museums, Leipzig.

Dr. TH. VOLBEHR, Direktor des städtischen Museums, Magdeburg.

Dr. LUDWIG VOLKMANN, Leipzig.

Dr. GEORG VOSS, Berlin.

Geheimrat Dr. E. WAGNER, Direktor der Grossherz. Staatssammlungen, Karlsruhe.

Dr. A. WARBURG, Florenz.

Dr. GEORG WARNECKE, Bahrenfeld bei Altona.

WILHELM VON WARTENEGG, Kustos des Kunsthist. Hofmuseums, Wien.

Professor JOSEF WASTLER, Graz.

Dr. PAUL WEBER, Privatdocent, Jena.

Dr. ARTUR WEESE, Privatdocent, München.

Dr. WERNER WEISBACH, Berlin.

Professor Dr. H. WEIZSÄCKER, Direktor des Städelschen Instituts, Frankfurt a. M.

Professor Dr. FRANZ WICKHOFF, Wien.

Dr. FRANZ WINTER, Direktorialassistent an den Kgl. Museen, Berlin.

Professor Dr. H. WÖLFFLIN, Basel.

Geh. Hofrat Professor Dr. K. WOERMANN, Direktor der Kgl. Gemäldegalerie, Dresden.

Professor Dr. PAUL WOLTERS, Athen.

Dr. GUSTAV WUSTMANN, Stadtbibliothekar und Direktor des Ratsarchivs, Leipzig.

Dr. ERNST ZIMMERMANN, Wiesbaden.

Dr. HEINRICH ZIMMERMANN, Kustos an der Bibliothek der K. K. Hofmuseen, Wien.

Professor Dr. M. G. ZIMMERMANN, Berlin.

JULIUS ZOELLNER, Leipzig.

Druck von August Pries in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 23. 28. April.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE ERSTE AUSSTELLUNG DER „VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER ÖSTERREICHS".

(Schluss.)

Ein zweiter grosser Mystiker der neuen Kunst ist *Giovanni Segantini.* Das wird niemand bestreiten, der ihn hier in seiner Vollständigkeit kennen zu lernen Gelegenheit findet. Nicht nur in seinen Ölgemälden mit ihrer flimmernden Helle, mir ihrer Sonnenleuchte und ihrem grossen stillen Leben in der hohen reinen Alpenwelt des einsamen Meisters, auch in Pastellen und kleinen Zeichnungen kann man ihn hier intim belauschen. Ich habe Stunden der Andacht vor diesen kleinen Blättern durchlebt, und mir ist dabei die Gestalt eines grossen Toten aufgestiegen: Jean François Millet's, des Meisters von Barbizon. Vergleiche hinken ja immer und man soll sie nicht herbeiziehen. Aber dieser hat sich mir förmlich aufgedrängt. Wie viele Maler haben seit Millet Bauern gemalt. Und doch keiner wie er. Zum ersten Mal tritt mir in Segantini eine gleichgrosse Auffassung entgegen. Segantini malt die Bauern im Geiste Millet's. Wenn seine Burschen und Mägde die Herde langsam heimtreiben in den Schafstall, oder in grosser Silhouette auf dem Erntefelde gegen den abendlichen Himmel sich abheben, dann durchleuchtet die Gestalten ein Schein von der stillen Hoheit Millet's, der dem Landmann zum ersten Mal in der Malerei Schönheit und Würde gab. Und noch eins. Beide, Segantini wie Millet, sind in ihren Seelentiefen Melancholiker, Melancholiker aber von jener hoheitsvollen, starken, abgrundtiefen Melancholie eines Giorgione, Dichter, die aus der steten Sehnsucht nach dem Einfühlen und Aufgehen in der Natur ihre schöpferische Kraft in Schmerzen gewinnen und nur in diesem schmerzensreichen Genusse, dem edelsten und höchsten, schaffen können. Das ist die Seelenverwandtschaft zwischen Millet und Segantini: beide suchen und fühlen in sich das heilige Leben und Weben des Alls in der Natur, und beide sind sie zugleich auch die Maler der grossen Traurigkeit.

Zu den wunderlieblichsten Schöpfungen Segantini's möchte ich die reizende Madonna rechnen, die mit den Zeichnungen zusammen im oberen Saal ausgestellt ist. Dies Ölbild, betitelt *„L'Angelo della Vita",* ist von einer Anmut erfüllt, die wie aus dem Geiste Schongauer's geboren erscheint. Dabei in derselben krausen mosaikartigen Farbentechnik gemalt, wie die grossen Ölbilder. Doch genug von diesem Meister, den man kaum besser wird kennen lernen können, als auf dieser Ausstellung.

Der Holländer *Storm van Gravensande* ist mit interessanten Algraphien vertreten.

Unter den Skandinaven sind *Kroyer* und *Thaulow* hervorzuheben, ersterer mit Porträts (Studien zu dem Bilde „Die Börse in Kopenhagen") und einem grösseren Gemälde vom Ostseestrand, letzterer mit einem seiner feingestimmten Flussbilder von der Seine. Als dritter der Finne *Liljefors* mit seiner Fuchsjagd im Schnee.

Unter den Engländern, Schotten und Amerikanern seien noch erwähnt *Whistler* (mit Originallithographien), *Brangwyn* (der „Teppichmaler"), *Strang, Shannon* (mit interessanten Lithographien), *Fowler, Sargent, Lavery, Walton, Robert Brough* (mit einem herrlichen Porträt von W. D. Ross Esqr, dem schönsten der englischen Abtheilung) und die in England angesiedelten *Henry Muhrmann* (mit landschaftlichen Skizzen von Hampstead) und *George Sauter* (mit einem Porträt Uhde's und einem viel feineren Frauenporträt in Weiss). Auch der Deutsch-Amerikaner *Melchers* ist gut vertreten.

Unter den deutschen Malern kommen verschiedene Künstler ersten Ranges in Betracht, die aber nicht alle durch Werke ersten Ranges vertreten sind. So *Uhde* (mit „Christi Predigt am See“, ein Bild von einigen bedeutenden Qualitäten, aber nicht durchweg gleichwertig und harmonisch), *Klinger*, mit einem Ölbild „Am Strande“, das in dem unmalerisch empfundenen, hart gezeichneten weiblichen Körper beweist, dass Klinger eigentlich zum Plastiker und Zeichner und nicht zum Maler prädestinirt ist; in den ebenfalls ausgestellten Original-Federzeichnungen (nicht Radirungen, wie man beim ersten Blicke glauben könnte) zu „Amor und Psyche“, liefert der Künstler einen doppelten Beweis dafür, wozu ihn das Schicksal ausersehen hat. Da die herrlichen Zeichnungen bekannt sind, muss ich auf den Genuss verzichten, näher auf sie einzugehen. Eine Ausnahme unter den ungünstig vertretenen Deutschen macht *Gotthart Kuehl* mit seinem meisterhaften Bilde „Vor der Schicht“. Ihm schliessen sich an mit älteren Arbeiten: *Liebermann, Koepping, Herterich, Skarbina, Kalckreuth* und *Stuck* (mit einigen Pastellköpfen von kaum durchschnittlicher Güte und einer der vielen Varianten seiner „Sünde“). Von den Worpswedern sind *Vogeler* (der genialste) und *Mackensen* (der ehrliche) zur Stelle, *Hans Olde* mit seinem sonnendurchglühten Erntebild.

Die Österreicher, d. h. die ordentlichen Mitglieder der Vereinigung, sind nicht alle vertreten, weil sie, dem pädagogischen Zweck dieser ersten Veranstaltung entsprechend, diesmal dem Ausland den Vortritt gelassen haben. Trotzdem sind sie, sowohl die Wiener, wie auch die auswärtigen Polen, Tchechen etc. mit interessanten und durchweg anregenden, selbständigen Arbeiten auf dem Kampfplatz erschienen.

Dass der Ehrenpräsident der Vereinigung, der greise *Rudolf von Alt*, mit fünf seiner zum Teil aus diesem Jahre stammenden Aquarellen (so z. B. das schönste darunter, eine Ansicht von seinem beliebten Stephansdom) vertreten ist, zeugt von der erstaunlichen Frische und Sehkraft des ehrwürdigen Meisters, dessen jugendkräftiges Empfinden ihn mit vollem Recht den „Jungen“ zugesellt hat.

Erwähnenswert ist ein interessantes grösseres Bild von *Wilhelm List*, der in Paris studirt hat und, zur Heimat zurückgekehrt, zu den „Freunden“ der Vereinigung, wenn auch nicht zu ihren Mitgliedern zählt. Das Bild ziert eine geschmackvolle Umrahmung nach dem Entwurf des Architekten Hoffmann und ist betitelt: „Letzter Sang, den Sang des Todes, lehrt den Schwan des Sanges Gott.“

Nun zur Plastik, der Kleinkunst und dem Kunstgewerbe. Charakteristisch für die Plastik ist diesmal die Kleinplastik, die zum Kunstgewerbe hinüberweist. Die Franzosen geben auch hier die Dominante an. Voran *Alexandre Charpentier* mit einer langen Reihe von Plaketten, Reliefs, Bronzen, Zinn- und Silberarbeiten, Majoliken und einer eigenartigen stilistischen Behandlung farbiger Lithographien „mit Pressung“, d. h. zum Teil in Flachrelief heraustretend. Ihm schliesst sich der temperamentvolle *Auguste Rodin* an mit einer Reihe von Gipsfragmenten zu seinem Victor Hugo-Monument und allerlei Capricen à la Felicien Rops, nebst einer entzückenden kleinen ausgeführten Marmorarbeit „Die Freundinnen“ (zwei nackte Mädchen in zärtlicher Liebkosung). Mit sechs kleinen Bronzen („die Serpentintänzerinnen“) und zwei Holzschalen mit weiblichen Figuren, die sämtlich den eigentümlichen, etwas ordinären holländischen Gesichtstypus zeigen (offenbar ein und dasselbe, für „bewegte“ Stellungen talentirte Modell!), ist *François Rupert Carabin* vertreten; mit Salzfässern und verschiedenen Fruchtschalen in Silber, *Jean Baffier*. Bronzen und feingetönte Steinreliefs, nebst einer ungemein geistvollen Porträtbüste (in Bronze) der Schauspielerin Segant-Weber bringt der in letzter Zeit so bekannt gewordene *Vallgren*. Die interessanten nervösen Gesichtszüge der Schauspielerin mit dem fast knabenhaften, man könnte sagen „geschlechtslosen“ Ausdruck und der schönen, aber flachen Büste, sind ein Meisterwerk psychologischer Charakteristik. Von *Jean Dampt* sind einige seiner prächtigen Kinderköpfe in Gips zu sehen, die den lebhaften Wunsch erregen, auch einmal eine Jean Dampt-Ausstellung ausserhalb Frankreichs zu veranstalten! Drei Belgier ersten Ranges, der Architekt *Henri van der Velde* (mit Bucheinbänden), *Charles van der Stappen* (mit Bronzestatuetten) und *Constantin Meunier*, mit seinen bekannten Bronzen der Bergwerks- und Hüttenarbeiter, geben ein vorteilhaftes Bild von der künstlerischen Potenz ihrer Nation. Meunier ist ausserdem durch eine ganze Reihe seiner Pastellbilder und Studien aus den Kohlenbergwerken, Gruben, Ziegeleien und kleinen Hafenplätzen seines Studiengebietes repräsentirt, die sämtlich in dem schwarzen Qualm der Fabrikschlote eingehüllt, ein packendes Bild von der drückenden Atmosphäre geben, in der diese Menschen arbeiten und sterben.

Ein hochinteressanter Bildhauer ist der in Italien lebende Russe *Paolo Troubetskoy*, dessen in Silberbronze gearbeitete kleine Damenporträts und Soldaten „zu Ross“ die volle Beherrschung der Formen mit malerischer Wirkung vereint zeigen. Unter die Kleinplastiker ist übrigens diesmal auch *Franz Stuck* gegangen mit einer prächtig bewegten, zum Speerwurf ausholenden „Amazone“.

Unter den kunstgewerblichen Objekten seien noch die Bucheinbände *Fritz Erler's* hervorgehoben, und unter den keramischen die Arbeiten des Dänen *Kähler* und die aus der Kopenhagener Königl. Porzellanfabrik. Versilberte Bronzen sandte der

Engländer *George Frampton*, und der geniale Tierdarsteller *J. M. Swan* verschiedene Zeichnungen und seinen kleinen bronzenen Tiger mit der Schildkröte spielend. Nehmen wir noch die farbigen Holzschnitte von *Peter Behrens* (München) und die Zeichnungen und Lithographien von *Steinlen* und *Ibels* nebst Radirungen von *Jeanniot*, die dekorativen Panneaux von *Grasset* und *Walter Crane* (letzterer auch mit Buchschmuckzeichnungen und den Illustrationen zum zweiten Buch von Spenser's „Fairie Queene"), so ist nur der erste flüchtige Rundgang beendet, aber mehr auch nicht!

Was der Ausstellung zur Zier gereicht, ist weniger ihre positive als vielmehr ihre „relative Neuheit" und ihr echt künstlerischer Zug, der jede Marktware ausschliesst. Das Arrangement des Ganzen ist eine verdienstvolle That, und auch der äussere Erfolg liess ja nicht lange auf sich warten. Was aus dem Versuch vor allem zur Evidenz hervorgeht, ist erstens: dass man es heute getrost wagen darf, dem Publikum etwas Gutes zu bieten, und zweitens — und das ist die innere Lehre, die er giebt, — dass die wirkliche Wiedergeburt der Kunst, die Zukunft der Kunst des 20. Jahrhunderts, ohne allen Zweifel im richtigen Verständnis des neuen Kunsthandwerks zu suchen ist. Der Genesungsprozess ist endlich auf der ganzen Linie fühlbar! Mit gesunden vollen Backen tritt das gesamte Kunstempfinden und Schaffen in die neue Ära ein. Es wird eine Lust zu leben!

W. SCHÖLERMANN.

ZU DER VERSTEIGERUNG KUMS.

Die Galerie Kums, welche am 17. und 18. Mai versteigert wird, ist allen denen, welche Antwerpen in letzter Zeit besucht haben, wohl bekannt, man konnte sie wie ein öffentliches Museum seit einigen Jahren besichtigen. Die hervorragende Sammlung zerfällt in zwei Abteilungen: moderne und alte Bilder. Unter den ersteren haben die Meister der Glanzzeit der französischen Landschaftsmalerei entschieden das Übergewicht, ja einige derselben sind sogar durch Werke allerersten Ranges vertreten. Von *Eugène Fromentin* sehen wir ein Hauptbild „Das Land des Durstes", durch die einsame Wüstenlandschaft und die trostlose Verzweiflung der sterbenden Menschen eine Darstellung von wahrhaft dramatischer Wucht! *Jules Dupré's* „Abenddämmerung" ist ein Bild von kräftiger Wirkung. Unendlich reizvoll ist, wie der letzte Schein der scheidenden Sonne auf die Wolken fällt. *Prosper Marilhat's* „Italienische Landschaft" besitzt einen ausserordentlichen Farbenreichtum, während *Jean-François Millet's* „Wassertragende Bäuerin" alle Vorzüge des grossen Meisters in Stimmung, Auffassung und Technik aufweist. Von *Théodore Rousseau* sind zwei Landschaften vorhanden. Eine Skizze aus seiner ersten Zeit „Die Brücke" und eine vollendete Arbeit „Teich in den Felsen von Barbizon", ein ernstes, melancholisches Bild. *Constant Troyon's* „Kühe an der Tränke" sind ein Meisterwerk des berühmten Tiermalers. Ein zweites Bild desselben stellt den „Strand von Trouville" dar. Unter den Koloristen der romantischen Schule finden wir zwei *Decamps* „Eberjagd in Anatolien" und einen „Baschi-Bosuk", beide von seltenem Reichtum der Farben, ein sehr bemerkenswertes Bild von *Eugène Delacroix* „Passiren einer Furt in Marokko" und drei reizvolle *Diaz de la Peña*. Dann ein ausgezeichneter *Corot* „Der Morgen", in des Meisters duftiger und zarter Manier und ein entzückender *Meissonier* „Der weisse Raucher". Die moderne belgische Malerschule ist weniger zahlreich vertreten. Vor allem sind hier vier Werke von *Henry Leys* zu nennen, die aus verschiedenen Epochen des Meisters stammen. Die Figur einer Weissnäherin „Rigolette" sorgfältig gemalt und frisch in den Farben, eine wahre Perle seiner frühen Zeit. „Marguerite" ein träumerisch vor sich hinsehendes junges Mädchen, 1860 in der archaisirenden Weise des Meisters gemalt. Von 1852 „Jüdische Frauen in der Synagoge von Prag", aus der Zeit des Überganges, als Leys nach seiner Rückkehr aus Deutschland durch Holbein und Cranach beeinflusst war, und endlich ein historisches Bild „Einzug Ludwig XI. in das Palais de Justice in Paris". Ferner wären zwei sehr schöne Bilder des hervorragenden Malers des Pariser Lebens *Alfred Stevens* zu nennen: „Das Atelier" und „Die „Cameliendame", sowie ein ausgezeichnetes Werk des Hundemalers *Josef Stevens* „Tantalusqualen". Unter den Bildern anderer moderner Schulen finden wir einen *Alma Tadema* von 1876, einen pikanten *Boldini*, einen *Bonington*, einen reizvollen *Fortuny*, sowie Bilder von *Munkaczy*, *Brozik* und einigen Holländern.

Nicht weniger bedeutend an Zahl und Wert sind die Bilder der alten Meister. Unter der Antwerpener Schule *Rubens* „Porträt des Comte Olivarez" — von Pontius gestochen — mit der Grisaille-Umrahmung, eines der Meisterwerke, die Rubens in diesem Genre geschaffen hat, und das pastos gemalte Brustbild des „Theophrastus Paracelsus"; von *van Dyck* das „Porträt des Malers Martin Pepyn", eines der schönsten Bilder der Epoche zwischen der Rückkehr aus Italien und dem zweiten Aufenthalt in England, von warmem, goldigem Ton; von *Jordaens* eine grosse Darstellung der „Rast der Diana" mit schönem Beiwerk von *Snyder's* Hand, sowie drei kleine *Teniers* von bester Qualität. Ferner gehören hierzu das breit gemalte, 1640 datirte Frauenporträt des *Frans Hals*, und ein lustiger *Adriaen Brouwer*. In derselben Abteilung des Kataloges finden wir den „Kalvarienberg" eines vlämischen oder deutschen Künstlers des 15. Jahrhunderts, der *Memling* zugeschrieben ist, sowie das

interessante Brustbild eines Mannes, das den Namen des Hugo Grotius trägt und Rubens zuerteilt wird.

Die holländischen Bilder, ungefähr vierzig, sind durchweg von bester Qualität. Unzweifelhaft echt, obgleich falsch 1641 datirt, ist *Rembrandt's* „Selbstbildnis im orientalischen Kostüm", in ganzer Figur, die Hand auf einen Stock stützend. *Thomas de Keijser's* „Familienbildnis", *Jan van der Meer's van Delft* „Geograph" aus der Sammlung J. Péreire, *Ter Borch's* „Porträt" und ein liebenswürdiges Konversationsbild, sowie Werke von *Adriaen* und *Isaac van Ostade, Paul Potter, Jan Steen, Jacob Ruisdael, Hobbema, Aalbert Cuijp, van Goijen, Jan van der Heijden, Karel Dujardin, Metsu, Adriaen* und *Willem van de Velde,* sowie *Philips Wouwerman* bilden eine stolze Reihe altbekannter aus berühmten Sammlungen stammender Bilder von auserwählter Güte.

Unter den Meistern anderer Schulen wären ausser dem lebendigen Porträt *Goya's* noch *Greuze, Lancret, Pater* und *Watteau* zu nennen. *MAX ROOSES.*

KUNSTBLÄTTER.

* Die zwölf *Entwürfe zu dem Denkmal für den Fürsten Bismarck in Berlin,* die zu der zweiten engeren Konkurrenz von den dazu eingeladenen Künstlern eingegangen waren, sind jetzt vollständig in achtzehn Lichtdruckreproduktionen in einer Publikation des *Wasmuth'schen Verlages* in Berlin (Heft 32 der Sammelmappe hervorragender Konkurrenzentwürfe) vereinigt worden. Den Kunstfreunden, die die Ausstellung der Entwürfe im Oktober v. J. (vgl. Nr. 3 der Kunstchronik) nicht gesehen haben, wird dadurch, besser und gründlicher, als es durch die illustrirten Wochenschriften ermöglicht worden war, die Gelegenheit geboten, sich ein eigenes Urteil über den Wert der einzelnen Entwürfe und über die danach gefällte Entscheidung des Preisgerichts zu bilden. Besonders lehrreich ist dabei das dem Hefte vorgedruckte, sehr vieldeutige Preisausschreiben, das wir geradezu als ein Muster dafür bezeichnen möchten, wie ein Preisausschreiben nicht sein soll. Einige Bewerber haben sich mit Recht über die ungünstige Aufstellung ihrer Entwürfe und über die unzulängliche Beleuchtung beklagt. Vielleicht gewährt ihnen diese Publikation einen Trost für ihr Missgeschick und für ihren Misserfolg. Wir wünschen und hoffen sogar zuversichtlich, dass diese in vielem Betracht denkwürdige Konkurrenz nicht mit dem Siege von R. Begas der Vergessenheit anheimfallen wird. Bismarck ist ein so vielseitiger Mann, dass er nicht immer in so erregter, fast nervöser Bewegung dargestellt zu werden braucht, wie es dem Sieger Begas beliebt hat. Man wird ihn in späteren Jahren, wenn er über den Streit der politischen oder vielmehr parlamentarischen Parteien hinausgewachsen und zu einem epischen Helden geworden ist, gewiss lieber in der grossen monumentalen Haltung sehen, die ihm besonders Schaper und Siemering, dann Eberlein, Manzel, Brütt und Echtermeyer gegeben haben. Auf ihre Entwürfe wollen wir die Aufmerksamkeit der Comités lenken, die sich jetzt mit der Errichtung von Bismarckdenkmälern in grossen und kleinen Städten beschäftigen. Die Vieldeutigkeit des Berliner Programms hat es gerade den Bewerbern ermöglicht, neben der architektonischen Anlage auch besonders die Porträtstatue zu berücksichtigen, die viel wichtiger ist als das allegorische, dem nüchternen Wirklichkeitssinn Bismarck's ohnehin fremde und widerwärtige Beiwerk. *ADOLF ROSENBERG.*

NEKROLOGE.

† *Amsterdam.* — Der Bildhauer *F. Straké,* früher Professor an der Kgl. Akademie für bildende Künste, ist in Baarn bei Amsterdam im Alter von 78 Jahren gestorben.

† *Frankfurt a. M.* — Am 11. April verstarb nach langem Leiden, 71 Jahre alt, der Maler *August Humbert.* Er hatte seine Studien am Städel'schen Institut unter Prof. Becker's Leitung gemacht. Hauptsächlich widmete er sich dem Porträt doch malte er auch Landschaften und Historienbilder.

† *Paris.* Am 19. April ist der bekannte französische Maler *Gustave Moreau* (geb. 5. April 1826 in Paris) gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Zu Mitgliedern der *Kgl. Kunstakademie in Dresden* sind aus Anlass des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs von Sachsen ernannt worden: der Maler Prof. *L. Knaus* und der Bildhauer Prof. *R. Begas* in Berlin, der Maler Prof. *E. von Gebhardt* in Düsseldorf und der Bildhauer Prof. *Adolf Hildebrand* in München.

DENKMÄLER.

G. Zur Feier des hundertsten Geburtstages von *Eugène Delacroix* (geb. 26. April 1798) wurde am 17. April in der Gemeinde Charenton-St. Maurice bei Paris, seinem Geburtsorte, ein bescheidenes Denkmal des grossen Malers (eine Wiederholung der Büste des von Dalou ausgeführten Denkmals im Luxembourggarten) enthüllt.

G. Das dem Bildhauer *Léon Gérôme* übertragene Standbild des im vorigen Jahre verstorbenen Herzogs von Aumale wird nach langen Verhandlungen mit dem Stadtrate von Chantilly nun doch auf den vom Künstler ursprünglich ins Auge gefassten Platze, dem Rasenplatze vor dem Stallgebäude des Schlosses, errichtet werden.

*** Mit der Ausführung eines Denkmals für *Alfred Krupp,* das vor der technischen Hochschule in Charlottenburg errichtet werden soll, ist Prof. *Ernst Herter* beauftragt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙⊙ Im *Antiquarium der Königlichen Museen zu Berlin* ist eine Neueinrichtung des sogenannten Sternsaales vorgenommen und in diesen Tagen zum Abschluss gebracht worden. An Stelle des Hildesheimer Silberschatzes, der jetzt sein eigenes Zimmer hat, ist die Sammlung römischer Gläser in dem Mittelschrank des Saales aufgestellt und damit in ihrer Gesamtheit zum ersten Mal eigentlich zugänglich gemacht worden. Ausser den Gläsern ist die Umstellung namentlich den goldenen Schmucksachen zu gute gekommen, die in einem Pultschrank vereinigt und nach Gattungen geordnet sind. Die antiken Gemmen, sowie die Reste pompejanischer und römischer Wandmalerei und Stuckbekleidung sind an ihren alten Stellen verblieben, neu hinzugekommen sind die Gegenstände aus Elfenbein, Knochen, Bernstein und Holz, die früher in dem Mittelsaale der Sammlung aufgestellt waren. Trotz dieses Zuwachses ist der Eindruck des Raumes bedeutend freier geworden, was dadurch erreicht ist, dass die alten schweren Schränke durch leichte Pultkästen ersetzt und die Mosaiken zum grösseren Teil von den Wänden entfernt und an anderen Stellen der Sammlung, zumeist im Terrakottensaal, untergebracht worden sind.

† *Elberfeld.* — Dem neu zu gründenden städtischen Museum hat Herr *Carl Ersbslöh* in *Brüssel*, ein geborener Elberfelder, eine *Sammlung von 78 modernen Bildern* zum Geschenk gemacht.

† *Petersburg.* — Am 19. März ist nach mehrjährigen Vorbereitungen das *Russische Nationalmuseum Kaiser Alexander III.* eröffnet worden. Dasselbe befindet sich in dem von dem Architekten Rossi ursprünglich für den Grossfürsten Michael Pawlowitsch in der Jnskenernajastrasse erbauten Palast, der von dem Architekten Swinjin in bester Weise für Museumszwecke umgewandelt worden ist. Das Museum enthält in 37 Sälen zehn Abteilungen. Die erste ist dem Andenken Alexanders III. gewidmet, es folgen dann die Ölgemälde russischer Künstler aus der Eremitage, Porträts russischer Herrscher und ihrer Angehörigen, Aquarelle, Pastelle und Kartons russischer Künstler, die von der Fürstin Tenischew geschenkten Gemälde und die Sammlung des Fürsten Gagarin, christliche Altertümer, Skulpturen und endlich eine Abteilung für die Architektur und die Bibliothek.

Berlin. — *Kgl. Nationalgalerie.* Erworben wurde nach Bestellung ein Porträt des Generals Graf von Kirchbach (Kniestück) von Prof. *H. Fechner.* — Besser aufgestellt wurden die beiden Entwürfe von *Anselm Feuerbach.* Sie waren ehemals im Handzeichnungskabinet den meisten Besuchern entgangen, dann in letzter Zeit in der Skulpturenabteilung nicht genügend zur Geltung gekommen; jetzt haben sie ebenda eine andere Aufstellung erhalten, die besonders der Medea eine starke Wirkung sichert.

Paris. — Dem *Louvre* ist kürzlich vom Herzog *de la Trémoïlle* ein höchst wichtiges Gemälde der älteren vlämischen Schule, die *Höllenqualen der Verdammten* darstellend, geschenkt worden. Das Bild, das früher der Duchâtel-Sammlung angehörte und 1874 gelegentlich der Ausstellung zu Gunsten der Elsass-Lothringer allgemeines Aufsehen erregte, geht unter dem Namen von *Bosch*, doch sind Zweifel an der Urheberschaft dieses Meisters laut geworden. Vor kurzem hat nun der Direktorialassistent des Louvre Le Prieur in der Pariser Gesellschaft der Altertumsfreunde diesen Zweifeln Ausdruck gegeben. Sie sind hauptsächlich psychologischer Natur. Während Meister Hieronymus van Aken seinen teuflischen Scenen ein höchst fideles Gepräge giebt, sind auf dem Louvrebilde die phantastischen Gestalten mit fürchterlichem Ernste bei ihrer scheusslichen Beschäftigung, ist die ganze Scene überhaupt von religiösem Geiste erfüllt. Zugleich hat Le Prieur auf frappante Übereinstimmungen zwischen dem Bilde und einer Zeichnung des Louvre aufmerksam gemacht. Jedenfalls ist über das Bild das letzte Wort noch nicht gesprochen. *G.*

G. Am 17. April ist, ohne besondere Feierlichkeit aber unter grossem Andrange des Publikums, das *Musée Condé* in *Chantilly*, die grossartige Schenkung des Herzogs von *Aumale* an das Institut de France, der Öffentlichkeit übergeben worden. Es wird von nun ab vorläufig Sonntags und Donnerstags von 1 Uhr ab zugänglich sein. In runden Ziffern umfassen die Sammlungen: 450 Gemälde, 300 Miniaturen, 500 Porträtzeichnungen, 500 Handzeichnungen von Carmontelle, 600 von Raffet, 700 sonstige Handzeichnungen, 5000 Stiche, 1400 Manuskripte, 12000 ältere Druckwerke und 15000 moderne Bücher; ausserdem alte und neue Skulpturen, Bronzen, zwischen 3000 und 4000 Medaillen, Fayencen, Emaillen, Teppiche u. s. w. Wir werden auf das wichtige Ereignis noch zurückkommen.

G. *Paris.* — Der *Rechnungsabschluss der Nationalmuseen* für 1897 weist 487507 Frks. Einahmen und 390681 Frks. Ausgaben auf. Unter den Ausgaben waren die hauptsächlichsten: Ingres, Porträt des älteren Bertin, 80000 Frks. — Teilzahlung für Lawrence, Porträt des John Angerstein und seiner Gemahlin, 35000 Frks. — Zeichnungen aus dem Nachlasse der Goncourt, 19215 Frks. — Eine Anzahl Fayencen, 21000 Frks. — Teilzahlung für ein Standbild der heil. Jungfrau in Holz, 30000 Frks. — Desgl. für das Halsband und die Tiara von Olbia, 85000 Frks.

P. Aus *Düsseldorf.* Die *Sammlungen des historischen Museums* sind nunmehr aus den dunkeln und unzureichenden Sälen des alten Schlosses bezw. der Landesbibliothek in das zu diesem Zweck vollständig umgebaute Lagerhaus am Rhein (die ehemalige sog. Reuterkaserne) überführt worden und kommen dort in erfreulicher Weise zur Geltung. Der historische Sinn in Düsseldorf wird durch diese Sammlungen, sowie namentlich auch durch die in den letzten Jahren überaus rege und wissenschaftliche Thätigkeit des Geschichtsvereins zweifellos gehoben werden. Es ist nur zu wünschen, dass die immerhin noch recht lückenhaften Bestände des Museums durch Schenkungen, oder wenigstens durch das Herleihen von in Privatbesitz befindlichen Gegenständen erweitert und vermehrt werden, damit dann so manches, das man jetzt noch als Füllmaterial mit in den Kauf nehmen muss, dahin verschwinden könnte, wohin es gehört, nämlich in die Depots. Was vor allem die grosse Sammlung von Schützenbechern, welche Herr Const. de Leuw in seinem Leben zusammengeschossen und dann dem historischen Museum geschenkt hat, vorläufig für einen geschichtlichen Wert haben soll, ist unerfindlich. Nach 500 oder 1000 Jahren kann man vielleicht anders darüber denken, vorläufig bilden sie nur ein Denkmal des schlechten Geschmacks im modernen Kunstgewerbe. Ein dringend notwendiger Katalog der Sammlungen ist noch nicht erschienen, obwohl der alte durch eine Neunummerirung der Gegenstände noch wertloser geworden ist, als er ohnehin schon war.

† *Berlin.* — In den Monaten Mai und Juni veranstaltet die *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* in den Räumen der Kgl. Akademie eine *Ausstellung von Kunstwerken der Renaissancezeit aus Berliner Privatbesitz.*

Paris. — Bei Durand-Ruel haben sich zwei Impressionisten, *Loiseau* und *Guillaumet*, abgelöst. Beide sind nicht talentlos, stehen aber zu sehr unter dem Einflusse Monet's und Pissaro's, als dass ihre Werke lebhaftere Teilnahme erwecken könnten. Übrigens sollten sich die Künstler sagen, dass vierzig gleich grosse, gleich gerahmte und gleich grelle impressionistische Bilder, selbst wenn sie vorzüglich sind, in einem Raum aufgehängt unerträglich wirken. Erfreulicher ist die Ausstellung des jungen Künstlers *Charles Guilloux* bei Dosbourg. Zumal seine Mondschein- und Dämmerungslandschaften sind teilweise sehr zart und stimmungsvoll. — Von den Werken *Pierre-Émile Cornillier's*, die bei Georges Petit ausgestellt sind, sind einige treffliche Rötelzeichnungen (besonders ein paar Damenbildnisse) hervorzuheben. Auch unter den Versailler Landschaften von *Teuré* befindet sich manches Beachtenswerte. *G.*

London. — *Eine australische Kunstausstellung.* Es ist das erste Mal, dass eine rein australische Ausstellung in London abgehalten wird. Neben dem Reiz der Neuheit tritt aber zugleich ein ganzer Kontinent hierdurch mit in den Wettbewerb ein. In der „Grafton-Gallery“ befinden sich zur Zeit etwa 400 Bilder und Zeichnungen, sowie mehrere Skulpturen ausgestellt, die nur von australischen Meistern herrühren. Organisirt wurde die Ausstellung von den Direktoren der „National Art Gallery“ in Neu-Süd-Wales. Die öffentlichen Sammlungen von Sidney und Melbourne sandten ausserdem einige ihrer besten Bilder, so dass die

Ausstellung einen recht günstigen Eindruck gewährt. In der Hauptsache macht sich in den neuen Werken und bei ihren Urhebern der französische und demnächst der Einfluss der Schule von Glasgow noch sehr fühlbar. Mr. *P. Fox* z. B., der ein sehr hübsches Kinderporträt ausstellte, könnte ebensogut der schottischen Schule, und im besonderen der von Guthrie, angehören. So lehnt sich endlich die australische Landschaftsmalerei in Auffassung und Stimmung mehr an nördliche Motive an, trotzdem das südliche Klima von Australien wohl anders getönte Vorbilder in der dortigen Natur aufweist. Die durchschnittliche Technik steht hinter der von London und Paris kaum zurück. Obgleich die meisten Namen der australischen Künstler zur Zeit in Deutschland so gut wie unbekannt sein dürften, so will ich doch solche nennen, mit denen über kurz oder lang zu rechnen ist und die es aller Wahrscheinlichkeit nach zu Ansehen bringen werden. Unter den Landschaftern sind dies: *A. Streeton, Davies, Lister* und *Daplyn.* Der erstere ist derjenige, der am deutlichsten und eigenartigsten australische Kunst ausdrückt. Gemälde, die Landschaften mit Figuren gemischt enthalten, sind am besten vertreten durch: *Cubbin, Roberts* und *Loureiro.* Als Porträtisten kommen vornehmlich in Betracht: *Ashton, Minns, Lambert* und *Charles Conder.* *v. SCHLEINITZ.*

VERMISCHTES.

S. *Ein verschollenes Bild des Anton Graff.* Der Düsseldorfer Kunsthändler Otto Schütze erwarb vor etwa Jahresfrist auf einer Auktion ein Bildnis, das Geheimrat Lippman in Berlin nach der Photographie als das Brustbild des Hallenser Professor *Johann Reinhold Forster* und als Werk *Anton Graff's* bestimmen konnte. Das Bild entspricht mit geringen Abweichungen dem bekannten Stich von *Bause* aus dem Jahre 1781 nach einem Bilde Forsters von Graff, das R. Muther „Anton Graff, Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts" S. 96, Nr. 205 unter den nur in Kupferstichen vorhandenen Porträts des Schweizer Malers anführt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Bild des Herrn Schütze ein bisher nicht nachweisbares Original Graff's ist. Die Malweise ist flüssig, das Kolorit der Fleischtöne lebhaft und frisch. Der Kopf erscheint stark gerötet, die Augen sind blau, Haare gepudert, Rock braun, Hintergrund graublau. Der Kopf ist in lebhafter Bewegung nach links (vom Beschauer) über die rechte Schulter des Dargestellten gewendet. Die Augen folgen der Bewegung des Kopfes. Der Mund verzieht sich zu einem etwas ironischen Lächeln. Der Bause'sche Stich zeigt das Bild von der Gegenseite. Die Masse des Ölbildes sind 55 zu 48 cm.

H. A. L. *Dresden.* — Aus dem für 1897 erstatteten Jahresbericht der *Tiedge-Stiftung* ist hervorzuheben, dass an Stelle des verstorbenen Professors *Bürkner* Hofrat Professor *Kiessling* in den Verwaltungsrat eingetreten ist. Den Vorsitz führt der Bürgermeister Dr. *Nake,* als sein Stellvertreter fungirt der Geh. Hofrat Dr. *Förstemann,* Oberbibliothekar a. D. Aus den Mitteln der Stiftung wurde das Marmorrelief einer „Amazone" von dem Leipziger Bildhauer *Arthur Volkmann* angekauft und der Kgl. Skulpturensammlung im Albertinum zu Dresden überwiesen. Die bei dem Dresdener Bildhauer *Paul* bestellte Gruppe „Der Adlerjäger" ist fertig und soll, nachdem sie in Bronze gegossen sein wird, in der Kgl. Forstakademie in Tharandt aufgestellt werden. Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Jahres 1897 661970,55 M. Von dieser Summe wurden 46924,52 M. zur Deckung neuer künstlerischer Zwecke in Reserve gestellt und einstweilen zinsbar angelegt. Zu Ehrengeschenken und Unterstützungen wurden 14600 M. aufgewendet. Davon entfielen 7500 M. an Maler und an Hinterlassene von solchen, 1800 M. an Kupferstecher, 1600 M. an Bildhauer, während der Rest an Dichter und Musiker, bezw. an ihre Hinterlassenen verteilt wurde. An den Wohlthaten der Stiftung partizipiren sämtliche deutsche Kunstplätze. Von den Ehrengeschenken und Unterstützungen gingen zehn nach München, sechs nach Düsseldorf, sechs nach Dresden und Umgegend, vier nach Berlin, fünf nach Wien und drei nach Leipzig u. s. w.

Urbino. Der Anregung folgend, welche die Rafaelfeste in Urbino der Beschäftigung mit dem Leben des Künstlers geboten haben, hat die Abteilung der Marken der Gesellschaft für vaterländische Geschichtsforschung die ***Herausgabe der poetischen und prosaischen Schriften Rafael's*** beschlossen. Ein Vortrag von Mestica über den Bildungsgang und die künstlerischen Anschauungen des Meisters wird die Einleitung bilden.

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Die Versteigerung der Kunstsammlungen des Grafen *Jacques de Bryas* — Gemälde, Zeichnungen, Bronzen, Möbel u. s. w. des 18. Jahrhunderts — am 4., 5. und 6. April im grossen Saale von Georges Petit war ein „mondaines" Ereignis ersten Ranges. Dem entsprechend war das Ergebnis 657238 Frks. für 311 Nummern, von denen doch nur ein kleiner Teil wirklich hohen Kunstwert besass. Für ein paar Sachen wurden echte „Liebhaberpreise" bezahlt. So erzielte das Porträt der Prinzessin Elisabeth von Frankreich von der Vigée-Le Brun, das durchaus nicht zu ihren besten Leistungen gehört, und für das die Forderung von 6000 Frks. höchst anständig erschien, 14200 Frks., und die bekannte Kunstfreundin Madame André liess sich ein nach ziemlich allgemeiner Ansicht recht mässiges „Pastorale" von *Lancret* sogar bis auf 20100 Frks. hinauftreiben. Im übrigen waren die hauptsächlichsten Preise: Nr. 1. *Aubry,* „Familienzusammenkunft", Sepiazeichnung, 4200 Frks. — Nr. 17. *Boucher,* „La Baigneuse", mit Pastellstiften gehöhte Zeichnung, 14800 Frks. — Nr. 20. Derselbe, „Die Krapfen", Federzeichnung, 3000 Frks. — Nr. 41. *Ch. Coypel,* „Porträt der Gräfin von Toulouse", sehr liebenswürdiges Pastell, 6000 Frks. — Nr. 49. *Fragonard,* „Der Schauspieler", eine der schönsten Sepiazeichnungen des Meisters, 17100 Frks. (Mr. Ch. Picard). — Nr. 50. Derselbe, „Junge Frau" (stehende Figur), Sepia, 5550 Frks. — Nr. 51 und 52. Derselbe, zwei Tierstücke, Sepia, 11100 und 4100 Frks. — Nr. 53. Derselbe, „Die Schülerin", allerliebste kleine Sepiazeichnung, 3550 Frks. — Nr. 55. „Parkinneres" Gouache, 4650 Frks. — Nr. 72. *Greuze,* „Die Rückkehr des jungen Jägers", weissgehöhte Tuschzeichnung, 2000 Frks. (5000 Frks. gefordert). — Nr. 73. Derselbe, „Die Maronenhändlerin", 1000 (2000) Frks. — Nr. 74. Derselbe, „Das Strumpfband der Braut", 3000 (1500) Frks. — Nr. 75. *Guardi,* „Venedig", schönes Aquarell, 3300 Frks. — Nr. 102. *Leclerc des Gobelins,* „Parkfest", Gouache, 4250 Frks. — Nr. 119-120. „Isisprozession", zwei höchst merkwürdige Federzeichnungen von *Moreau le Jeune,* 2100 Frks. — Nr. 126. *Nattier,* „Die Familie des Künstlers" (sechs Rötelzeichnungen in einem Rahmen), 7000 Frks. — Nr. 141. *Prud'hon,* „Der Kampf gegen die Liebesgötter", wundervolle gewischte Zeichnung auf grauem Papier, 8400 Frks. — Nr. 142. Derselbe, „Die Kaninchen", gewischte Zeichnung auf blauem Papier, 2700 Frks. — Nr. 143. Derselbe, „Die unglückliche Familie", kleine Federzeichnung, 1050 Frks. — Nr. 146. *Reynolds,* „Porträts von Henry und James Gawler", gewischte Zeichnung, 3000 Frks. — Nr. 149 und 150. Ein sehr

schönes Aquarell und eine ebensolche Zeichnung von *Hubert Robert*, 6300 und 2350 Frks. — Nr. 174. *Watteau*, „Geplauder im Parke", Ölbild ohne grosse Qualitäten, 18200 Frks. — Nr. 200. „Musik und Zeichnung", Porträt-Miniatur von ***Angelica Kauffmann***, 1150 Frks. — Nr. 227. Zwei grosse Kindergruppen, Meissener Porzellan, 10100 Frks. — Nr. 237. Stutzuhr, vergoldete Bronze, „Venus, die Flügel Amors beschneidend" (Stil Louis XV.), 33000 Frks. — Nr. 238. Regulator mit Marquetteriearbeit, 15000 Frks. — Nr. 250. Zwei Armleuchter (Louis XV.), 7950 Frks. — Nr. 251 und 252. Zwei Armleuchter, 10500 und 9500 Frks. — Nr. 264. Spiegel (Regentschaftszeit), 25000 Frks. — Nr. 291. Schreibtisch mit Marquetteriearbeit (Louis XVI.), 16900 Frks. — Nr. 301 und 302. Zwei Garnituren geschnitzter Salonmöbel mit Tapisserie von ***Beauvais***, 30000 und 17100 Frks. — Nr. 305—307. Drei Gobelins (Regentschaftszeit), 10000, 7000 und 8000 Frks.

G.

Berlin. — Versteigerung v. Sallet. Am 5. und 6. April wurden durch Amsler & Ruthardt die *Kupferstiche, Holzschnitte, Buchmalereien und alten gedruckten Bücher aus dem Nachlass v. Sallet's*, des kürzlich verstorbenen Direktors des Kgl. Münzkabinets, versteigert — im ganzen 425 Nummern. Alfred v. Sallet hatte viel Interessantes vornehmlich an deutschen Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts zusammengetragen mit einer Sammelneigung, in der gelehrter Anteil und Kunstliebe sich innig verbanden. Unter *Dürer's Kupferstichen* war gleich B. 1, *„Adam und Eva"* (Nr. 18) von ganz hervorragender Abdrucksschönheit (3200 M.), Nr. 46, *„Ritter, Tod und Teufel"* (B. 98) rein und klar, wenn auch nicht tief glänzend (1300 M.), sehr schön, wie freilich nicht selten *„das Wappen mit dem Totenkopf"* (B. 101, Nr. 48, 1155 M.). Die übrigen Kupferstiche des Meisters, die Herr v. Sallet besass, waren gute, oder doch achtbare Drucke. *Dürer's Holzschnitte* waren in grosser Zahl und fast durchweg alten, sehr guten Exemplaren vorhanden, dabei das vollständige *„Marienleben"*, ohne den Text, von schönster Erhaltung (Nr. 75, 1155 M.), und zwei prachtvolle Drucke des grossen Einzelblattes der *„Maria mit den vielen Engeln"* (B. 101, Nr. 84, 200 M.; Nr. 85, 205 M.). Besonderes Interesse weckte der sehr scharfe Abdruck von B. 117, *„Marter der Zehntausend"* (Nr. 96, 200 M.) Dieses für den Jugendstil des Meisters besonders charakteristische Blatt ist neulich wunderlicher Weise dem Grünewald zugeschrieben worden. Der von zwei Platten gedruckte *„Varnbühler"*, B. 155, Nr. 114 brachte 405 M. Von den Kupferstichen und Holzschnitten anderer Meister — die eigentlichen Kleinmeister fehlten ganz — traten die folgenden hervor. Nr. 124, *Glockenton*, das Würzburger Wappen (P. 32), auf einem Blatte aus dem Missale von 1481 (520 M.). Nr. 155, *Meister ES*, der Hostienteller mit Johannes d. T. (P. 165, 1050 M.). Mehrere herrliche Abdrucke aus dem *Schongauer*-Werk, wie namentlich Nr. 174, die *„grosse Kreuztragung"* (B. 21, 1800 M.), Nr. 176, die *„Krönung Mariä"* (B. 31, 1160 M.), Nr. 183, *„Maria neben Gottvater thronend"* (B. 71, 1160 M.) und Nr. 187, *„das Räucherfass"*, nicht in der Silhouette ausgeschnitten, wie oft (B. 107, 800 M.). Unter den Holzschnitten *Cranach's*, bei denen zwei Farbendrucke des *hl. Christoph's* waren (Schuchardt 72, Nr. 214, 215 M.; Nr. 215, 225 M.), erreichte den bei weitem höchsten Preis das in scharfem Abdruck, mit voller Unter- und Überschrift ausnahmsweise erhaltene, überaus seltene Bildnis, das *Luther mit Vollbart als Junker Jörg* darstellt (Nr. 221, Sch. 179, 1855 M., Berliner Kupferstichkabinet). Daran schloss sich eine grosse Zahl von Lutherschriften in frühen Ausgaben. Unter den illuminirten Handschriften war Nr. 274, ein französisches Horarium vom Ende des 15. Jahrhunderts die kostbarste (1850 M., Rosenthal, München). In altem Einbande enthielt die Handschrift 32 Miniaturen von ungleicher Qualität. Die beste Gruppe der Malereien, in der die Verehrung Mariä das schönste Blatt war, ist von einer sehr tüchtigen Hand, andere Blätter sind ziemlich handwerklich. Ein wenig altertümlicher als dieses Buch und von mehr gewöhnlichem Stil ist das französische Horarium, das unter Nr. 276 katalogisirt war (1805 M., Rosenthal). Höchst interessant und innerhalb seiner Stilgruppe von den besten Eigenschaften ist das bescheidene Fragment eines Psalteriums aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts (Nr. 278, 245 M. Rosenthal). Eine Anzahl herausgeschnittener Blätter mittelalterlicher Miniaturmalerei folgte, dabei mehrere kölnische Arbeiten. Unter den Druckwerken des 15. Jahrhunderts waren die berühmtesten Bücher, wie der „Polifilo", „Bergomensis, de plurimis claris sceletisque mulieribus" und „Breydenbach, reyshen gen Jherusalem", aber kaum hervorragende Seltenheiten, die hohe Preise hätten erzielen können. Von besonderem Interesse für die Geschichte des Farbendrucks waren zwei Missale, die in genau entsprechender Druckweise an anderen Orten, so viel ich weiss, nicht nachgewiesen sind, mit je *einem* von mehreren Platten gedruckten Holzschnitte. Nr. 377, von *Ratdolt* 1496 in Augsburg hergestellt, enthält als ersten Holzschnitt die mit der Hand kolorirte Darstellung, Maria zwischen dem hl. Ulrich und der hl. Afra, im Canon dagegen Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, in mehreren Farben gedruckt, und das auch mit mehreren Platten gedruckte Signet Ratdolt's. Nr. 378, von demselben Augsburger Drucker 1498 gedruckt. Hier ist der erste, in der Zeichnung übrigens höchst bedeutende Holzschnitt, der hl. Stephan zwischen Valentin und Maximilian, farbig bedruckt wie das Signet, während der Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes alt kolorirt ist. Die beiden höchst interessanten Bücher wurden für 620 und 610 M. dem Berliner Kupferstichkabinet erworben. Die nun zerstreute Sammlung erschien recht als das Ergebnis liebevoller und klar orientirter Bemühung. In dem sorgfältig redigirten und hübsch ausgestatteten Kataloge bleibt wenigstens die Erinnerung bewahrt an die Sammlung, die ein Ganzes war und der das geistige Band nicht fehlte.

M. J. F.

Eingänge für das Kunstgeschichtliche Institut zu Florenz seit Dezember 1897. *Einmalige Stiftungen:* Hauptmann a. D. von Kalkreuth, Florenz 19,30 M. — Riggenbach & Co., Basel 40 M. — Konsul Lüder, Dresden 50 M. — *Erster Jahresbeitrag als Mitglied des Vereins zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Instituts:* F. von Marcuard, Florenz 100 M. — Dr. P. Templeman van der Hoeven, Utrecht 20 M. — Moritz Floersheim, Frankfurt a/M. 20 M. — Henri Marcuard, Bern 40 M. — Jules Marcuard, Paris 20 M. — Armand von Ernst, Bern 20 M. — Prof. Dr. Johann von Boloz Antoniewicz, Lemberg 20,20 M. — Prof. Dr. Aug. Schmarsow, Leipzig 22,40 M. — Paul Freiesleben, Leipzig 20 M. — Dr. Ad. Geibel, Leipzig 20 M. — Frau Leonore Geibel-Weisz, Leipzig 100 M. — Bürgermeister Dr. Pauli, Bremen 25 M. — Verlagsbuchhändler Carl Geibel, Leipzig 40 M. — Alfred Voerster, Leipzig 20 M. — Prof. Dr. W. von Oettingen, Berlin 20 M. — Prof. Dr. K. Lange, Tübingen 20 M. — Kuratorium der Neuen Universität, Brüssel 20 M. *Zweiter Jahresbeitrag als Mitglied des Vereins zur Förderung des Kunstgeschichtlichen Instituts:* Se. Königl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen 20 M. — F. von Marcuard, Florenz 100 M. — Prof. Dr. Heinrich Brockhaus, Florenz 20 M. — Ausserdem liegen 4 weitere Beitrittserklärungen vor.

Berlin-Grunewald, 4. April 1898.

Der Kassirer: M. G. Zimmermann.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 24. 5. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

AUSSTELLUNG HAMBURGER KÜNSTLER IN DER KUNSTHALLE IN HAMBURG.

Um in der derzeitigen grossen Kunstausstellung des Kunstvereins das zu sehen, was sie ist: ein Ereignis für die Kunst und das Kunstleben in Hamburg, empfiehlt es sich, den Blick rückwärts zu wenden. Anno Salutis 1894 — das Epitheton ist in diesem Falle in der That berechtigt — hatte jene öde, ausstellungslose Epoche, während welcher unsere Kunstproduktion und das sich für sie bethätigende Interesse Gefahr lief, auf den Gefrierpunkt hinabzusinken, glücklicherweise ihr Ende erreicht, dank der Energie des damaligen Kunstvereinsvorstandes, der den Mut fand, das Wagnis einer Ausstellung grösseren Stils zu riskiren. So ward uns denn die Frühjahrs-Ausstellung von 1894 beschert. Dieselbe gestattete vor allem eine völlig zweifelsfreie Diagnose unserer Kunstzustände. Sie zeigte, was vorhanden war, wo es mangelte, und was gethan werden musste. Schon ihre Nachfolgerin liess erkennen, dass man in der Hoffnung, es möge nun wiederum eine „Fluthtide" für Hamburgs Kunst eintreten, nicht betrogen worden war. In den Internationalen von 1895, 1896 und 1897 war das Element der Hamburgischen Produktion mehr und mehr in den Vordergrund getreten, derart, dass es allmählich den Charakter dieser Veranstaltungen bestimmte. Was erschien daher berechtigter als der Wunsch, unserer Kunst einmal ein vom Fremden gesondertes Auftreten ermöglicht zu sehen. Das sollte ihr heuer vergönnt sein. Der Kunstverein, als vornehmster und werkthätigster direkter und indirekter Förderer der Bestrebungen unserer Künstlerschaft, hat sich zu rechter Zeit seiner Aufgabe erinnert, und hat, indem er auf einen in den vierziger und fünfziger Jahren hier üblichen Modus, nach welchem internationale Ausstellungen mit solchen rein Hamburgischen Charakters in regelmässiger Folge abwechselten, zurückgriff, jenem Wunsche in anerkennenswerter Weise Rechnung getragen.

Vier kurze Jahre haben genügt, um bei tüchtiger energischer Arbeit die Situation vollständig und gründlich zu wandeln. Nicht nur die Zahl der Künstler hat sich seit 1894 vergrössert, nicht nur die Produktion hat an Umfang gewonnen, es ist vielmehr das Was und Wie der Leistungen, das diesen Ausspruch rechtfertigt. Und wenn man das Niveau derselben mit dem Niveau der Leistungen vor vier Jahren vergleicht, so ist der Unterschied ein so augenfälliger, grosser und absolut zu Gunsten des heute Geleisteten entscheidender, dass es unmöglich ist, einen Fortschritt zu verkennen oder zu verneinen. Deutlicher noch, als in dem Wie, tritt die Vorwärtsbewegung und der Gewinn hervor, sobald man die Leistungen in Bezug auf das Gegenständliche der Betrachtung unterwirft und zu erforschen und in einem Vergleich festzustellen sucht, welche Gebiete der Kunst ehemals und welche heute von unseren Künstlern bestellt wurden. Fast kein Zweig des gesamten Kunstschaffens, so weit es die Malerei betrifft, ist unberührt, kein Gebiet unangebaut geblieben. Der Landschaft und dem Stillleben haben sich wieder das Figurenbild und das Bildnis hinzugesellt. Auch die graphischen Künste, namentlich die Radirung und die Lithographie sind bei dem Aufschwung nicht leer ausgegangen.

Die diesjährige Ausstellung musste wieder in der Kunsthalle, und zwar in den nämlichen Räumen untergebracht werden, welche ihre Vorgängerinnen beherbergt hatten. Sie war jurylos und basirte total auf dem Prinzip der persönlichen Einladung. Mit ihr

verbunden ist eine Publikation hiesiger Privatsammlungen. Es war jedenfalls eine gute Idee, unsere Sammler zu bewegen, ihre Schätze einmal zu veröffentlichen. Man macht die Bekanntschaft einer Anzahl vorzüglicher Werke, und darf nebenbei darin ein Mittel sehen, das der lokalen Produktion, der ein Kunstmarkt, wie ihn München, Berlin oder Düsseldorf haben, nicht zur Verfügung steht, den Einzug in das Hamburgische Bürgerhaus, dessen sie als des erspriesslichsten Nährbodens bedarf, erschliessen hilft.

Von den den Hamburgern liebgewordenen Künstlern der älteren Generation, den *Ruths, Lutteroth, Rodeck,* ist diesmal keiner der Ausstellung ferngeblieben. Ihnen schliessen sich *Friedrich Schwinge, M. Kuchel, C. Rathjen* und *C. Oderich* an. Sie kultiviren die gleichen Gebiete: die Haide und den Wald. Wollte man diese Maler als Gruppe zusammenfassen, so wären ihnen, ihre Ziele in gleicher Richtung suchend, hinzuzuzählen: *Anton Assmussen, H. Rieck, R. Gleich, M. Feddersen, R. Grabbert* und *Fr. Behrendt.* Aber die von diesen vertretenen künstlerischen Absichten gravitiren zugleich in Bahnen, welche einerseits vorzugsweise durch die Arbeiten von *C. Albrecht* und *Änderly Möller,* andererseits durch die Mitglieder des Hamburger Künstlerklubs von 1897 bezeichnet werden. Um die Hervorbringungen der letzteren, um die Werke von *Arthur Illies, Ernst Eitner, J. v. Ehren, P. Kayser, Fr. Schaper, Arthur Siebelist* und *J. Wohlers* war seinerzeit viel Kopfschüttelns gewesen. Sie wichen völlig vom Hergebrachten ab und gestatteten kein Rubriziren. Und das genügte, um sie für das anzusehen, was sie gar nicht waren — die neue Richtung. Denn diese „neue Richtung", die an anderen Orten schon lange einer „neueren" Platz gemacht, war nur die verspätete Flutwelle einer Bewegung, die von Frankreich ihren Ausgang genommen hatte. Unsere jungen Künstler, eben weil sie jung waren, hatten jene Bewegung und das ihnen durch dieselbe Zugetragene zu sondiren und in Werte umzusetzen verstanden, deren Realisirung für unsere Kunst gewinnbringend sein musste. Die Zeit hat ihnen recht gegeben. Das Gezeter um die neue Richtung ist verstummt. Aus Gegnern sind Anhänger geworden, und man hat versucht, frei von Parteilichkeit den Kern der Bestrebungen der Jungen zu erkennen und zu verstehen. Selbstverständlich hat auch die in dem Werdegang der jungen Künstler sich vollziehende Klärung das ihre dazu gethan, um den mit Zähigkeit verfochtenen Prinzipien Anerkennung und vorurteilsfreie Beurteilung zu erringen. Auf die Besonderheit der Begabungen einzugehen, würde zu weit führen. Es sei nur gesagt, dass *Paul Kayser* als derjenige zu betrachten ist, welcher bei viel Talent und guter künstlerischer Erziehung der erfolgreichste Apostel der „neuen Richtung" war. *Illies* giebt immer neue Rätsel auf in der permanenten Verneinung aller Stabilität. Man muss warten. *Thomas Herbst* ist der Egalité in dieser Gemeinde junger Stürmer, die Kunst um der Kunst willen treiben, und denen mit ihren Alliirten *Alfred Mohrbutter* und *Momme Nissen* das Aufblühen unseres Kunstlebens in erster Linie zu danken ist.

Alles in allem: man darf, wie die Dinge hier jetzt liegen, der Zukunft hoffnungsfreudig entgegensehen, und um so mehr, da ja jetzt, nachdem kürzlich in Senat und Bürgerschaft die Frage der Verbreiterung des alten Jungfernstiegs entschieden ist, und zwar im günstigen Sinne, die Aussicht begründet erscheint, dass die vom Kunstverein an den Senat ergangene Petition um Erbauung eines Ausstellungshauses an dem verbreiterten Alsterquai ebenfalls im zustimmenden Sinne erledigt werde.

C. R.

NEUIGKEITEN AUS DER BRERA IN MAILAND.

Seit geraumer Zeit schon wurde in der stattlichen Kgl. Pinakothek der lombardischen Hauptstadt das Bedürfnis empfunden, Platz zu gewinnen, besonders seit der Erwerbung der 16 bereits erwähnten Bilder, die aus dem erzbischöflichen Palais gewählt worden waren. Da aber neue Säle in dem so mannigfachen Zwecken dienenden grossartigen Palazzo di Brera nicht so leicht beschafft werden können, hat der verdienstvolle Direktor vorläufig zu einem anderen, einfacheren Mittel gegriffen. Wie man weiss, waren bis vor kurzem die vier grossen in einer Flucht liegenden Oberlichtsäle durch je bis zum Gesimse reichende grosse Öffnungen miteinander verbunden. Mit dem Einsatz von Wänden und einfachen, gewöhnlichen Thüren anstatt dieser breiten und hohen Durchgänge sind nun nicht unbeträchtliche neue Flächen geschaffen worden, welche für die Aufstellung der Bilder sehr zu statten kommen. Die Säle sehen dabei freilich etwas strenger, geschlossener aus, allein im ganzen doch harmonischer und stiller in der abgesonderten Lichtverteilung. Tritt also jetzt der Besucher von der ersten Freskengalerie in den ersten Saal, welcher ausschliesslich den lombardischen Meistern gewidmet ist, so wird ihm manches neue auffallen. Erstens zwei Werke von dem als Schüler des grossen Meisters aus Urbino, Bramantino genannten, Bartolomeo Suardi, nämlich eine grosse Scene der Kreuzigung und eine heilige Familie (letztere aus dem Erzbistum), beide mit merkwürdigen, recht systematisch angebrachten architektonischen Hintergründen, wodurch eigentlich der Baumeister noch mehr als der Maler bezeichnet ist. Ferner gehören zu den neuen Erwerbungen die anmutige höchst leonardeske Halbfigur einer jungen, büssenden Magdalena von Gianpietrino, einem Künstler, von dem, ausser einer Anzahl von Werken, so viel wie nichts bekannt ist,

die Figur eines heiligen Paulus von Marco d'Oggiono und gewissermassen als Gegenstück die eines Johannes des Täufers, welcher dem Bramantino zugeschrieben ist, nach besonderen Merkmalen aber als ein Werk des selten vorkommenden Martino Piazza von Lodi zu bezeichnen wäre (mit der Jahreszahl 1519). Ferner einige gute Bilder aus der Mailändischen Schule vom 17. Jahrhundert. Oberhalb einer der neuen Thüren aber befindet sich noch die insofern kunstgeschichtlich interessante Halbfigur eines heiligen Rochus, als sie laut Inschrift (Bñardinus Borgognonus p. 1523) von dem sonst kaum bekannten jüngeren, aber auch schwächeren Bruder des Ambrogio Borgognone stammt.

Treten wir in den zweiten Saal, so ist eigentlich nur eine Neuigkeit anzugeben, die aber nicht ohne Belang ist, nämlich das mächtige Breitbild mit der ausgedehnten Scene der Kreuzigung, von dem etwas trockenen, aber redlichen Veroneser Michele da Verona (bezeichnet und datirt 1501), früher in der Stephanuskirche.

Neben und oberhalb der neuen Thüre im dritten Saale finden wir sodann drei höchst gefällige neue Erscheinungen. Zwei sogenannte Sante Conversazioni von Paris Bordone, wovon die eine aus dem Erzbistum stammt und sich durch erstaunliche Leuchtkraft des Kolorits auszeichnet. Edel und würdevoll und in sehr harmonischer Farbe gehalten ist das dritte Stück, vom älteren Bonifazio, die Ehebrecherin vor Christus darstellend. Nach dem Katalog der Berliner Galerie soll es eine „Wiederholung, wahrscheinlich Kopie“ eines ähnlichen Gemäldes in der dortigen Galerie sein, was aber kaum zugegeben werden kann, da in den beiden Bildern nur die Figur der Ehebrecherin ähnlich dargestellt ist, und das Gemälde der Brera dem Berliner Bilde augenscheinlich überlegen und gewiss früher entstanden ist, wie man schon aus der Photographie erkennen kann. Dieses Werk, das wegen seines schlechten Zustandes lange Zeit nicht ausgestellt war, nimmt sich jetzt nach der verständigen und gewissenhaften Restauration von Prof. Cavenaghi wie eine neue, höchst erfreuliche Erwerbung aus.

Das wichtigste Neue steht uns aber bevor, wenn wir in den Saal des Sposalizio von Rafael treten. Vis-à-vis vom herrlichen jugendlichen Correggio, der auch (wie schon anderswo erwähnt) aus der erzbischöflichen Sammlung ausgewählt wurde, ist nunmehr das kürzlich angekaufte Tafelbild von Giov. Ant. Beltraffio aufgestellt, leider nur ein Bruchteil, aber dennoch welch ein gediegenes Stück! Zwei Personen, Mann und Frau in schwarzen, seidenen und damastenen Gewändern, knieen in freier Landschaft als andächtige Donatoren im Gebete versunken; das übrige fehlt leider, nämlich in der Höhe die nur zu ahnende Erscheinung der Jungfrau auf Wolken und zu den Seiten die Heiligen, die nach gewohnter Sitte ihren Schützlingen beistehen und sie, als himmlische Fürbitter, empfehlen sollen. In den zwei vorhandenen Gestalten aber tritt uns die Trefflichkeit des Urhebers als Porträtmaler in ausgeprägter Weise entgegen. Vergleicht man dieselben sowie die Landschaft, die sie umgiebt, mit dem grossen Bilde von Beltraffio im Louvre, so dürfte kaum der leiseste Zweifel übrigbleiben, dass wir es hier mit diesem strengen und stilvollen Schüler des Lionardo da Vinci zu thun haben.

Über die Herkunft des Bildes ist nichts weiter ermittelt, als dass es sich in der Sammlung Bonomi Cereda befand, welche bekanntlich vor zwei Jahren versteigert wurde. Es kam für den mässigen Preis von 8500 Lire in die Galerie, zur rechten Zeit, um die empfindliche Lücke auszufüllen, welche sich durch gänzlichen Mangel eines Werkes Beltraffio's fühlbar machte.

Während im anstossenden kleinen Raum mit Oberlicht die geistreich behandelte Zeichnung des Abendmahls, von Gaudenzio Ferrari, gleichfalls aus der genannten erzbischöflichen Sammlung, zu sehen ist, begegnen wir im siebenten, oberhalb der herrlichen Bildnisse von Lotto einem neuen Gemälde von derselben Herkunft, nämlich der Madonna mit dem Kinde von Romanino, in seinem fetten und saftigen Vortrag sehr bezeichnend für den Meister.

Zuletzt bleibt noch eine neue Erwerbung von ganz specieller künstlerischer und zugleich historischer Bedeutung zu nennen. Ein Werk von Angelo Bronzino, in welchem, mit den Attributen des Seegottes Neptun, kein anderer als der berühmte Doge von Genua, Andrea Doria, dargestellt ist. Er ist in Dreiviertelfigur, in ziemlich vorgerücktem Alter, fast ganz nackt (den Dreizack und einen Mastbaum zur rechten Seite und ein Segel zur linken), mit strengen Gesichtszügen und lang herabwallendem Bart in Dreiviertelansicht dargestellt, an der oberen Seite links mit den ganz zuverlässigen Buchstaben A. DORIA bezeichnet, ohne die man schwerlich an die genannte Persönlichkeit hätte denken können, wiewohl die Züge mit denen übereinstimmen, die Leone Leoni in der Medaille des Andrea Doria dargestellt hat.

Hingegen ist es merkwürdig, dass gar keine Ähnlichkeit zwischen diesem Bildnis und dem wohlbekannten von Sebastiano del Piombo in der Galerie Doria Panfili besteht. Da letzteres nun — stets im Besitze der Familie Doria — jedenfalls auf eine direkte Aufnahme des berühmten Mannes zu deuten scheint, da es in den Gesichtszügen wesentlich mit dem Bildnisse übereinstimmt, das sich im Palazzo Doria in Genua befindet, und denselben in hohem Alter darstellt,[1]) so ist wohl anzunehmen, dass das

1) Man vergleiche die Photographie von Braun aus der römischen Galerie und diejenigen von Noack in Genua.

Porträt Bronzinos uns eher eine idealisirte Darstellung bietet. Als Bestätigung aber, dass der Künstler den Doria damit zu bezeichnen gedachte, soll erwähnt werden, dass das Gemälde aus der Sammlung Giovio von Como stammt, wo der bekannte Humanist Giovio eine Sammlung von Bildnissen berühmter Männer zusammengestellt hatte, und diesem, seinem Freunde, wie Vasari berichtet, Bronzino ein Porträt des Andrea Doria malte.

Der Meister giebt sich darin als ein unbedingter, aber keineswegs übertriebener Nachfolger Michelangelo's zu erkennen: der Torso ist meisterhaft behandelt, der sichtbare linke Arm, die Hände, mit der dem Meister eigenen Bewegung, sowie der Kopf zeigen Leben und Grossartigkeit. Kurz, ein Werk, um welches sowohl Florenz als die fürstliche Doriagalerie Mailand beneiden dürften und das in der Breragalerie als eine ganz unerwartete Überraschung aufgetaucht ist. *GUSTAV FRIZZONI.*

NEKROLOGE.

† *Dresden.* Am 26. April starb der 1836 in Warenberg in Westfalen geborene Bildhauer Professor *Heinrich Baeumer*, bekannt als der Verfertiger der Statue Salomo's für das Mausoleum des Prinz-Gemahls von England in Frogmore bei Windsor und, ausser anderem, der Marmorgruppe „Venus und Amor“ in den Anlagen der Dresdener Bürgerwiese.

London. Im April dieses Jahres verstarb in Virginia in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, *Mr. George Williams.* Der Verstorbene genoss sowohl in Amerika wie in England einen sehr bedeutenden Ruf als Architekt. Wegen seiner theoretischen Kenntnisse, aber auch als praktischer Fachmann, galt er als Autorität in allen Specialbauten, die im klassischen griechischen Stil gehalten waren, oder in Streitfragen über altgriechische Baulichkeiten. Er war ein Schüler von Decimus Burton. Nach mehreren Kunst- und Forschungsreisen in Griechenland kehrte er nach England zurück. Seine Laufbahn zeichnete sich hier besonders aus durch Aufführung von Staats- und Privatbauten in Liverpool. *v. S.*

† *Düsseldorf.* Der bekannte hervorragende Genremaler *Benjamin Vautier*, geboren 27. April 1829 in Morges am Genfer See, ist am 25. April gestorben.

Paris. Gustave Moreau, dessen am 19. April erfolgten Tod wir in der letzten Chroniknummer berichteten, besuchte die École des Beaux-Arts und debutirte 1852 im Salon mit einer Pietà. Seine bekanntesten Bilder sind der „Minotaurus“ (1855), „Ödipus und die Sphinx“ (1864), der „Jüngling und der Tod“, „Orpheus von den Mänaden zerrissen“ (im Luxembourg), „Salome“, „Jakob und der Engel“, „Galathea“, „Helena“. Seit 1880 hat er nicht mehr öffentlich ausgestellt, aber in der Stille seines Ateliers eine Fülle von Werken geschaffen. Seinen Nachlass von zweihundert Gemälden hat er dem Staate vermacht. Erst wenn diese uns zugänglich sein werden, wird ein Urteil über den ebenso berühmten wie wenig gekannten Meister möglich sein. *G.*

A. R. Der Geschichtsmaler *Otto Knille*, dessen am 7. April in Meran erfolgten Tod wir bereits kurz gemeldet haben, wird in der Erinnerung der Nachwelt vornehmlich als Schöpfer des in der Berliner Nationalgalerie befindlichen, 1873 gemalten Bildes „Tannhäuser und Venus“ fortleben. Man mag den künstlerischen Wert dieses Werkes so gering abschätzen, wie man will — ein wichtiges historisches Denkmal für die Entwicklungsgeschichte der neueren deutschen Malerei bleibt es doch. Der damals 41jährige Künstler hatte darin alles zusammengefasst, was er an koloristischem Können in der Düsseldorfer Schule, in Paris und später in München erworben hatte. Für die Zeit seines Entstehens bezeichnet dieses Bild den Gipfelpunkt des Erreichbaren. Man trug sogar kein Bedenken, es als ebenbürtige koloristische Leistung dicht neben Makart's „Catarina Cornaro“ zu stellen, als man beide Bilder 1873 in Wien zu gleicher Zeit sehen konnte. Knille hatte sich zuvor schon in München durch einige historische Bilder — durch einen toten Cid, der, auf sein Ross gebunden, die Feinde erschreckt, und durch den „Tod des Totilas“ — bekannt gemacht. Es war ihm auch schon ein grosser Auftrag von seiner Landesherrin, der Königin Marie von Hannover, zu teil geworden: die Ausschmückung einiger Räume im Schlosse Marienburg bei Nordstemmen mit Darstellungen thüringischer Sagen. Aber diese Bilder, die trotz der Ereignisse von 1866 vollendet wurden, bekamen nur wenige zu sehen. In ihnen soll aber die schöpferische Kraft Knille's den höchsten Aufschwung genommen haben. Um 1870 nahm er seinen Wohnsitz in Berlin, und hier wurde ihm nach dem Erfolge seines Tannhäuserbildes bei der Reorganisation der Akademie auch eine Lehrthätigkeit eröffnet, die zuletzt zur Leitung eines Meisterateliers geführt hat. Sie nahm ihn sehr stark in Anspruch; denn er hat seitdem ausser einigen kleinen Märchenbildern und Landschaften nur vier grosse kulturgeschichtliche Friese für die Berliner Universitätsbibliothek im Staatsauftrage und in den letzten Jahren noch ein kolossales Gemälde allegorischen Inhalts geschaffen, das den Dreibund als den Fels verherrlicht, an dem die finsteren Gewalten der Revolution und der Anarchie zerschellen. Es war eine Komposition im Rubensstile, koloristisch sehr wirksam, aber mehr vornehm als gewaltig. Knille war seiner ganzen Veranlagung nach ein mehr denkender als naiv schaffender Künstler, und unter dieser Bedachtsamkeit hat seine künstlerische Produktion gelitten. Die Fülle seiner Gedanken war sogar so stark, dass er oft zur Feder griff. Er hat auch sehr beachtenswerte Betrachtungen über seine Kunst veröffentlicht, die er in zwei kleinen Büchern „Grübeleien eines Malers über seine Kunst“ (1887) und „Wollen und Können in der Malerei“ (1897) zusammengefasst hat. In letzterem Buche hat er sich besonders gegen die modernen Richtungen ausgesprochen, aber mit der vornehmen Ruhe, die seine Kunst und sein Leben gekennzeichnet hat, ohne jemals über die sachliche Polemik zur persönlichen überzugehen.

PERSONALNACHRICHTEN.

London. Mr. *C. L. Eastlake*, Direktor der „National-Gallery“, hat sich nach 20jähriger und vollbewährter Wirksamkeit an dem genannten Institut in den Ruhestand versetzen lassen. Bei seinem Ausscheiden wurden ihm von zahlreichen Vereinen und anderen Seiten Freundschaftsbeweise, sowie ehrende Andenken zu teil. Besonders wird sein Abgang von dem studirenden und kopirenden Publikum bedauert, da er gerade für dieses bemüht war, jede nur denkbare Erleichterung zu schaffen. Sein Nachfolger ist noch nicht endgültig bestimmt. Mr. Eastlake führte die Specialaufsicht über „die National-Gallery“, da Sir E. Poynter ausser der Oberaufsicht über dieses Staatsinstitut auch noch mehrere andere Funktionen in ähnlicher Weise ausübt. *v. S.*

† *Amsterdam. Dr. Cornelius Hofstede de Groot* tritt am 1. Juli von seiner Stellung als Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts zurück.

WETTBEWERBE.

† *Preisausschreiben zur malerischen Ausschmückung des Festsaales im neuerbauten Rathause in Altona.* Das preussische Kultusministerium hat für die besten Lösungen der genannten Aufgabe für preussische und in Preussen lebende andere deutsche Künstler drei Preise von 4000, 2000 und 1000 M. ausgesetzt. Die Entwürfe sind bis zum 1. Dezember 1898, nachmittags 3 Uhr an die Kgl. Akademie der Künste in Berlin NW., Unter den Linden 38, kostenfrei einzusenden. Die Preisverteilung erfolgt durch die Landeskunstkommission, welcher für diesen Zweck drei Abgeordnete der Stadt Altona mit Stimmrecht beitreten. Eine Zeichnung des zur Ausschmückung bestimmten Raumes, sowie ein Abdruck des Preisausschreibens, das die näheren Bestimmungen enthält, kann bei dem Bureau der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, NW., Universitätsstrasse 6, sowie bei dem Bureau des Magistrats in Altona unentgeltlich in Empfang genommen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

G. *Paris.* Zu *„Mitgliedern des Verwaltungsrates der Museen“* sind, nachdem deren Zahl durch Gesetz von fünf auf sieben erhöht worden war, Graf Henri Delaborde und der Vorsitzende der Gesellschaft der „Freunde des Louvre“ Georges Berger ernannt worden.

G. *Paris.* Die *retrospektive Kunstausstellung*, die *gelegentlich der Weltausstellung von 1900* in dem kleineren der beiden neuen Paläste der Champs Elysées stattfinden wird, soll zwei Abteilungen umfassen: 1) kunstgewerbliche Gegenstände aller Epochen; 2) französische Kunstwerke aus der Zeit von 1800 bis 1890. Zugleich will man durch Einrichtung einer Anzahl von Zimmern mit derselben Zeit angehörigen Bildern, Statuen, Möbeln, Teppichen, Vasen u. s. w. ein möglichst getreues Bild von dem Kunstgeschmacke in den verschiedenen Perioden unseres Jahrhunderts zu geben versuchen. Zum Kommissar der Ausstellung ist der Konservator am Louvre E. Molinier gewählt worden.

† *Der stattliche Katalog der Buchausstellung im Mährischen Gewerbemuseum* in Brünn, über welche wir in Nr. 20 der Kunstchronik berichtet haben, ist jetzt vollständig erschienen. Er enthält in mehreren Abteilungen 1497 Nummern. Kurze von Fachleuten geschriebene Einleitungen der einzelnen Abteilungen sichern dem Katalog einen bleibenden Wert. In Rücksicht auf das allgemeine Aufsehen, das die Ausstellung in den weitesten Kreisen erregt hat, bleibt dieselbe übrigens noch bis zum 22. Mai geöffnet.

Zürich. Rudolf Koller-Jubiläums-Ausstellung. Am 21. Mai dieses Jahres begeht der Altmeister unter den Zürcher Malern seinen siebzigsten Geburtstag. Die Zürcher Kunstgesellschaft wird eine Koller-Jubiläums-Ausstellung veranstalten, welche das gesamte Lebenswerk des grossen Künstlers in möglichster Vollständigkeit zeigen wird. Aus öffentlichem und Privatbesitz werden ihr in dankenswerter Weise viele der wichtigsten Bilder Koller's für diese Ausstellung zur Verfügung gestellt, welche vom 1. Mai bis 12. Juni im Künstlerhaus, sowie im grossen Börsensaale abgehalten werden wird. Dazu kommt noch der reiche Schatz von Studien und Bildern aus dem Besitze des Künstlers selbst, so dass eine Ausstellung von über dreihundert Nummern sich vereinigen wird.

Berlin. Die Ausstellung der *modernen Kunsttöpferei* im Lichthofe des Königlichen *Kunstgewerbemuseums* ist Dienstag, den 26. April eröffnet worden. Die Teilnahme ist so rege gewesen, dass fast alle in dieser Richtung arbeitenden Künstler beteiligt sind. Die *Berliner Königliche Porzellanmanufaktur* bringt ihre geflammten Porzellane und als besondere Neuheit die mit Krystallen durchsetzten Glasuren. Die *Königliche Kopenhagener Manufaktur:* Malereien unter der Glasur; Verwandtes bringen *Bing und Gröndahl* in Kopenhagen und die Fabrik von *Roerstrand* in Schweden. Metallische Lüsterglasuren in grosser Vollendung von *Clément Massier* (Golf Juan), *Keller, Guérin* in Luneville, *Kaehler* in Naestved (Dänemark), der bereits früher einmal im Kunstgewerbemuseum ausgestellt hatte, ferner die Familie *von Heider* (München), *von Mehlem* (Bonn), *Stahl* (Berlin), *Zsolnay* (Budapest). Von den mit höchst interessanten vielfarbigen Glasuren unter der Mitwirkung ausgezeichneter Künstler arbeitenden Häusern von Paris sind mit sehr reichen Aufbauten vertreten *Dalpayrat & Lesbros, Lachenal, Muller, Dammouse* und *Bigot.* In weniger edlem Material, aber mit eigenartiger künstlerischer Wirkung, meist an ältere bäuerliche Techniken anknüpfend, arbeiten *Laenger & Kornhas* (Karlsruhe), *Schmuz-Baudiss* (München) und verschiedene *holländische* und *belgische* Künstler. Zum Vergleich herangezogen sind ferner aus dem Besitz des Museums ältere und neuere Stücke chinesischer und japanischer Herkunft, welche der Ausgangspunkt für viele der modernen europäischen Zierweisen gewesen sind. Da nahezu alle Aussteller sich durch hiesige Kunsthandlungen vertreten lassen, so ist auch der Verkauf der Stücke bei einer Ablieferung nach Schluss der Ausstellung ermöglicht.

Dresden. Ende März hatte Hofrat Professor *Pauwels* für kurze Zeit in seinem Atelier in der Kgl. Kunstakademie zu Dresden *drei Gemälde* ausgestellt, die *zur Ausschmückung der sog. Brauthalle in der Stadtkirche zu Pirna* bestimmt sind. Das erste dieser Gemälde zeigt uns Christus zum Besuch bei Maria und Martha, den Schwestern des Lazarus. Pauwels hat sich in der Ausgestaltung dieser Scene von der Tradition freigemacht, nach der in der Regel in dieser Scene nur die drei Hauptpersonen auftreten, und mit Rücksicht auf die grosse, halbkreisförmige Wandfläche, in der das Bild untergebracht werden soll, die Gestalten des Heilandes und der beiden Schwestern mit einer Menge Figuren umgeben, teils Dienern und Dienerinnen aus dem Hause des Lazarus, teils Männern verschiedenen Alters, von denen der eine oder der andere als Jünger Christi aufgefasst werden kann. Diese durch die Beschaffenheit des Raumes bedingte Abweichung von der herkömmlichen Auffassung hat allerdings zur Folge gehabt, dass die Intimität der Scene, die nach der biblischen Erzählung vorausgesetzt wird, verloren gegangen ist, doch wird dieser Mangel dadurch wieder ausgeglichen, dass sich der Künstler bei seiner Darstellung freier bewegen konnte. Farbiger etwas reicher durchgeführt erscheint das zweite gleichgrosse Wandgemälde, das die Hochzeit zu Kana darstellt. Wie Paul Veronese in seinem Louvrebild, so hat auch Pauwels die tafelnden Hochzeitsgäste auf einer erhöhten Veranda untergebracht und dadurch im Vordergrunde für die Gruppe des Heilandes und der neu Vermählten, die im ernsten Gespräch beieinander stehen, Platz behalten. Ein drittes weit kleineres Bild, das uns eine aus Vater, Mutter, Sohn und Tochter bestehende Familie in andächtiger Verehrung vor einem Kruzifix knieend zeigt, fällt aus dem Rahmen der beiden Hauptbilder heraus. In der Gestalt eines Handwerksmeisters, der als solcher durch sein Schurzfell und das am Boden liegende Werkzeug gekennzeichnet

ist, wurden wir lebhaft an Vorbilder Erwin Oehme's erinnert, nur dass Pauwels die flotte Technik dieses Künstlers nicht erreicht, ihn aber auch nicht durch grössere Innerlichkeit übertrifft. Gegenüber dem klassicistischen Stil der beiden Hauptgemälde mutet uns das dritte kleine Bild genrehaft und bis zu einem gewissen Grade naturalistisch an; wir können aber nicht finden, dass dieser Wechsel in der Auffassung und Darstellungsweise durch einen inneren Grund bedingt wäre. *H. A. LIER.*

A. R. Die *grosse Berliner Kunstausstellung* ist am 29. April durch den Unterstaatssekretär v. Weyrauch in Vertretung des Kultusministers eröffnet worden. Der im Verlage von *Rud. Schuster* erschienene Katalog, der durch feine und geistvoll stilisirte Kopf- und Schlussvignetten von *Ed. Liesen* einen aussergewöhnlichen Schmuck erhalten hat, zählt 1720 Nummern auf, von denen 1137 auf die Malerei, 90 auf die graphischen Künste und die Schwarz-Weiss-Zeichnung, 338 auf die Plastik, 91 auf die Baukunst und 65 auf das Kunstgewerbe kommen. In der letzten Abteilung sind unter einer Nummer mehrfach ganze Sammlungen vertreten, so dass die Erwartungen, die man auf eine reiche Beteiligung des Kunstgewerbes gesetzt hatte, nicht zu sehr enttäuscht worden sind. Freilich hat das Ausland den Hauptanteil an der kunstgewerblichen Abteilung. Wir nennen nur die Sammelausstellungen der Franzosen *A. Charpentier*, *Jules Chéret* und *E. Vernier* (sämtlich Schmucksachen) und des Dänen *Hermann A. Kähler* (keramische Arbeiten und dekorative Mosaiken). Die Architekturabteilung ist eigentlich nur dadurch zu Stande gekommen, dass sich die „Vereinigung Berliner Architekten", die freilich fast alle echten Baukünstler Berlins umfasst, mit ausgewählten, zum Teil sehr tüchtigen und eigenartigen Schöpfungen in corpore beteiligt hat. In der plastischen Abteilung nehmen ebenfalls einige Sammelausstellungen das vornehmste Interesse in Anspruch, besonders die der jüngst verstorbenen Bildhauer *N. Geiger* und *M. Lock* und die des Belgiers *Charles van der Stappen*, des neuen Direktors der Brüsseler Akademie, der selbst nach Berlin gekommen ist, um die Ausstellung seiner Arbeiten, die wir zum grössten Teil schon im vorigen Jahre in Dresden kennen gelernt haben, zu leiten. Von der Malerei lässt sich im allgemeinen nur so viel sagen, dass sie sich auf einem anständigen Niveau bewegt, aus dem allerdings nicht viele Meisterwerke herausragen. Das lebhafteste Interesse am Eröffnungstage rief sichtlich ein grosses Bild *A. v. Werner's* „Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager" hervor, nicht bloss durch den Stoff, sondern auch durch seine koloristische Behandlung, die den Künstler von einer neuen Seite zeigt. Die Münchener haben sich zwar ziemlich stark beteiligt, aber sie haben sichs insofern bequem gemacht, als sie fast ausschliesslich Werke geschickt haben, die auf der vorjährigen Ausstellung in ihrem Glaspalast zu sehen waren. — Bei dem Festessen, das sich an die Eröffnung anschloss, wurden nur kurze Ansprachen gehalten. Einen tiefen Eindruck machte besonders die des Professors *Hoffacker*, der die deutschen Künstlervereinigungen im Hinblick auf die Pariser Weltausstellung von 1900 mit bewegten Worten zur Einigkeit mahnte.

VOM KUNSTMARKT.

† *München.* Die *Hirth'sche Sammlung* wird am Montag, den 13. Juni und den darauffolgenden Tagen bei Hugo Helbing versteigert. Die Besichtigung findet in der zweiten Hälfte des Monats Mai im Auktionshause Theatinerstrasse 15 statt. Der Katalog erscheint in zwei Abteilungen. Die Keramik mit 700 Nummern und 100 Volltafeln, Preis 30 M., und verschiedene Gebiete des Kunstgewerbes, graphische Künste, Ölgemälde, gleichfalls reich illustrirt, Preis 20 M. Ein einfacher Katalog ohne Volltafeln wird zum Preise von 2 M. für jede Abteilung ausgegeben.

Leipzig. — Das *Ergebnis der Versteigerung der Handzeichnungen und Aquarellen alter Meister aus dem Nachlasse Eduard von Liphart's nebst einigen anderen Beiträgen* — die Arbeiten neuer Meister zweiten und dritten Ranges, die der Katalog enthält, stammten wohl alle aus anderer Quelle —, welche vom 26.—29. April bei C. G. Börner stattfand, ist in vieler Beziehung als eine Enttäuschung zu bezeichnen. Unter den 1109 Nummern befanden sich nur wenige Blätter erster Qualität, meist war es gute Durchschnittsware, welche das nicht eben zahlreiche, aber meist sachverständige Publikum ohne besondere Kauflust zu niedrigen Preisen an sich brachte. Von den zahlreichen holländischen Landschaften *Berghem's, Breenberg's, Everdingen's, Goyen's, Molyn's, Roghman's, Ruysdael's, Saftleven's* u. s. w. und Blättern anderer Holländer, die entschieden in der Zahl überwogen, erreichten die wenigsten den Preis von 100 M. und darüber — meist nur 20—50 M. —, und die seltenen Meisternamen, mit denen der verstorbene Besitzer einzelne Blätter belegt hatte und die bei dem Studium des Kataloges den Glauben erweckten, dass es hier kunsthistorische Leckerbissen zu holen gäbe, erwiesen sich durchaus nicht immer als glaubwürdig. Italienische Arbeiten des 16., 17. und 18. Jahrhunderts gingen meist für wenige Mark fort, für sie war, sehr bezeichnend für den Kunstgeschmack unserer Zeit, durchaus keine Stimmung vorhanden. Das Gesamtergebnis der Versteigerung alter Handzeichnungen wird somit nicht bedeutend sein. Es genügt hier, die wichtigsten Werke mit ihren Preisen anzuführen. Zwei hervorragende Zeichnungen *Avercamp's* (Nr. 25 und 26) wurden mit 490 und 321 M. bezahlt, das vollbezeichnete Brustbild einer jungen Dame von *Jacob de Bray* (Nr. 135) mit 225 M. *Nicolaus Manuel Deutsch's* vorzügliche Federzeichnung eines Fahnenträgers mit einer Edeldame zu Pferd (Nr. 254) vom Jahre 1522 erzielte 365 M. Das Ereignis der Auktion war der Verkauf der beiden bekannten Arbeiten *Dürer's*, die aber nicht aus Liphart's Besitz stammten. Die schöne Madonnenkopfstudie (Nr. 287, vgl. Lippmann, Dürer II, 112. Ephrussi p. 54. Thausing I, 329) von 1503, aus den Sammlungen Grünling und Franck ging für 3710 M. in Wiener Privatbesitz über, die drei Blatt mit den Reichsinsignien Karls des Grossen, Krone, Schwert und Apfel vom Jahre 1510 (Nr. 289, vgl. Lippmann II, 166—168, Ephrussi p. 168, Thausing II, 111, 112), aus denselben Sammlungen', erwarb erfreulicherweise das Germanische Museum für den geringen Preis von 2410 M. Die drei Blätter bilden bekanntlich eine Folge mit den in der Albertina in Wien aufbewahrten Zeichnungen mit dem Krönungsmantel und dem Handschuh. Die übrigen im Katalog als Dürer angeführten Blätter machten wohl keinen Anspruch auf Echtheit, und besonders das hässliche Brustbild einer Dame, Nr. 288, das seltsamerweise mit 1600 M. bezahlt wurde und das auch Heller anerkennt, steht nur durch ein falsches Dürermonogramm zu dem Meister in Beziehung. Unter den Glasmalerzeichnungen befanden sich einige gute Arbeiten *Daniel Lindmeyer's, Christoph Maurer's* und *Tobias Stimmer's* etc., von denen das teuerste Nr. 387 mit 215 M. bezahlt wurde. Ein interessantes Blatt der *Nürnberger Schule* (Nr. 419) von 1505, erzielte 206 M. Die anmutige Federzeichnung einer jungen Dame (Nr. 463) in altdeutscher Tracht — sicher nicht Holbein, aber von recht guter Qualität — erwarb das Leipziger Museum für 106 M. Das wohl mit Recht dem *Meister* [monogram] zuge-

schriebene, hervorragende grosse Blatt mit einem stehenden Ritter (Nr. 589) wurde mit 800 M. bezahlt, Nr. 590 dem *Meister des Amsterdamer Kabinetts* verwandt mit nur 120 M. Das halblebensgrosse Brustbild eines jungen Mannes, gute *deutsche Arbeit von 1520* (Nr. 592), ging für 215 M. fort. Das bedeutende Brustbild eines jungen Mannes (Nr. 598), wohl eher eine *venezianische Arbeit* des 15. Jahrhunderts als Florentiner Ursprungs, ist als eine glückliche Erwerbung (101 M.) des Leipziger Museums zu bezeichnen. Die interessanten, *Anton Möller* zugeschriebenen zehn Federzeichnungen nach Dürer's Holzschnitten der Offenbarung Johannis (Nr. 629), Arbeiten von erstaunlichem Fleiss und grosser Korrektheit, fanden nur für 80 M. einen Abnehmer. *Adriaen v. Ostade's* „Holländisches Bauerngehöft" Nr. 679, von 1673, wurde auch nur mit 150 M. bezahlt. Von den zehn *Rembrandtzeichnungen* des Kataloges (Nr. 742—751) ist wohl auch nur ein kleiner Teil echt. Nr. 742, Abraham und Isaak, 235 M., Nr. 743, die hervorragende Skizze des zu seinen Eltern zurückkehrenden Tobias, 505 M., der liegende Löwe (Nr. 748), 160 M. (Städtisches Museum in Leipzig), und die reizende Dorfansicht mit einer Holzbrücke, Nr. 751, 285 M. Die anderen Blätter sind mehr oder minder zweifelhaft, dagegen glückte es Dr. Hofstede de Groot, in zwei unter Eeckhout's und Hoogstraaten's Namen im Katalog aufgeführten Skizzen unzweifelhaft echte Zeichnungen Rembrandt's zu erkennen und zu erwerben. Das eine (Kat. Nr. 300), Tobias verlässt seinen Vater, ist sogar eine höchst geistvolle und hervorragende Arbeit des Meisters (210 M.), das andere, die Verkündigung an die Hirten darstellend, ist weniger bedeutend (Kat. Nr. 480), aber sicher auch von Rembrandt's Hand (21 M.!). *Hermann Saftleven's* interessante grosse, aus fünf Blättern zusammengefügte Ansicht von Utrecht (Nr. 833) erzielte 350 M. Die echte, aber leider silhouettirte Apostelfolge *Schaeufelein's* (Nr. 864) — fast jedes der zwölf Zeichnungen weist das bekannte Monogramm auf — ging für 90 M. in den Besitz des Leipziger Museums über. Die beiden prachtvollen Kreidezeichnungen des *Cornelis de Visscher* (Nr. 984), Porträts eines Ehepaares, wurden auch nur mit 535 M. bezahlt. *U. Th.*

London. — Wenngleich die eigentliche Auktionssaison noch nicht begonnen hat, so machen sich doch ihre Vorboten immer mehr bemerkbar. Mit andern Worten: die Verkäufe nicht nur bei den Hauptfirmen, sondern auch bei den kleineren Auktionshäusern nehmen immer mehr an Bedeutung und Zahl zu, bis endlich Ende Juni und Anfang Juli der Kulminationspunkt erfolgt. Christie begann am 8. März die Versteigerung der ebenso wertvollen wie umfangreichen und mannigfaltigen *Sammlungen* des verstorbenen Mr. *James Gurney*, welche mehrere Tage in Anspruch nahm. Zunächst kamen 150 Nummern von getriebenen und kunstvoll gearbeiteten Silbersachen aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert zum Verkauf, die in der Hauptsache deutschen, französischen und englischen Ursprungs waren. Becher, Pokale, schön gravirte Schüsseln, getriebene Figuren, Statuetten u. s. w. aus der Stuart-Periode, etwa 1610—1680, brachten im Durchschnitt 50—80 M. pro Unze Silber. Ein kleiner silberner Krug mit einem Greif gekrönt, dessen Griff eine Schlange darstellt, von *van Vianen* angefertigt, nur acht Unzen im Gewicht, erzielte 700 M. Eine silberne Schüssel mit Deckel, auf welchem getriebene figürliche Medaillons, die Jahreszeiten darstellend, angebracht sind, 1727 von *J. P. Höfler* in Nürnberg hergestellt, 23 Unzen wiegend, kam auf 900 M. (Phillips). Ein Pokal mit Deckel, mit getriebenem Schmuck, Blättern, Früchten und Masken, Augsburg, 16. Jahrhundert, nur 7 Unzen Gewicht, erreichte den höchsten Preis von 1420 M. (Duveen). Im ganzen folgten für die 150 Silbergegenstände 80000 M. gezahlt. Es wurden Schnitzereien, unter denen sich ein dreiteiliger Altar aus Elfenbein, 5 Zoll hoch, auszeichnete. Diese gotische französische Arbeit wurde mit 1300 M. bezahlt (Duveen). Unter den Metallwerken der Kleinkunst ist zu erwähnen: Ein kupfervergoldetes Räuchergefäss, etwa 1450, aus Italien stammend, schön gravirt, 3260 M. (Davis). Die verkauften Schlüssel und Schlösser stammten hauptsächlich aus der Sammlung von Lord Napier. Im Durchschnitt erzielten diese Gegenstände jetzt den dreifachen Betrag des früheren Einkaufspreises. Ein Schlüssel aus dem 17. Jahrhundert, durchbrochene Arbeit mit getriebenem Blätterwerk und einer Krone, 2600 M. (Salting). Der Schlüssel und das Schloss aus der Sternkammer unter Karl II., mit dessen Porträt, aus dem früheren Besitz des Herzogs von Ormond, 3600 M. (Kennedy). Ein Paar prachtvoll gravirte Ellenbogenschienen, eine Mailändische Arbeit des Paoli de Negroli, etwa 1530, erreichte 1600 M. (Harding). Drei „Pièces de Renport", spanische Arbeit, 1550 angefertigt, 2310 M. (Brauer). Ein schön gravirtes Brustschild, im Stile Peter Speier's, für das beim Einkauf nur 240 M. bezahlt wurden, brachte jetzt 2730 M. (Ploughman). Diese Abteilung von 130 Nummern erzielte 47020 M. Altjapanische Porzellane wurden sehr hoch bezahlt, so besonders: eine Räucherdose, 1400 M. (Sparkes), eine Blumenschale, 1800 M. (Larkin), ein Paar ähnliche Schalen mit sehr schöner Malerei, 4700 M. (Duveen). Die besten vorhandenen altitalienischen und französischen Bronzen waren folgende: Merkur die Flöte spielend, italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, 8¾ engl. Zoll hoch, aus der Buller-Sammlung, 4600 M. (Partridge). Eine Flora, sitzend, 12¾ engl. Zoll hoch, Blumen in der Hand haltend, italienische Bronze, 16. Jahrhundert, 9240 M. (Partridge). Die Faustkämpfer, französische Bronzegruppe, 17. Jahrhundert, 16½ engl. Zoll hoch, 2310 M. (Seligman). Gute antike Möbel waren nicht minder gesucht. Ein schön eingelegter Schreibtisch, 1560, Mailänder Arbeit, reich dekorirt, 9450 M. (Seligman). In der Hamilton-Palast-Auktion wurde für das genannte Stück 21420 M. bezahlt. Drei Jahre später kaufte M. Gurney diesen Schreibtisch für 9820 M. Ohne die Bilder erzielten die antiken kunstgewerblichen Objekte 211934 M. Als die hervorragendsten Gemälde sind die nachstehenden zu bezeichnen: Petrarka, aus der Manfrini-Sammlung, 1260 M., Porträt von Maria von Burgund, bez. Janet 1476, aus der Sammlung Bohn, früher dem Marquis von Hastings gehörig, 1176 M. Ansicht von Verona, von *Canaletto*, 16800 M. (Colnaghi). Vertumnus und Pomona, von *Jordaens*, 1260 M. Eine Seeschlacht, von *H. Minderhout*, 10080 M. (Goodin). Damenporträt, von *C. Jansens*, 6300 M. (M. Colnaghi). Porträt von Lady Arabella Stuart, in weissem Anzuge, von *Zucchero*, 4830 M. (Mc. Lean). Hühner in einer Landschaft, von *Hondekoeter*, 4095 M. (Cooper). Porträt von Blanche, Tochter Heinrich IV., aus der Stafford-Sammlung, 3250 M. (Cooper). Die Anbetung der heiligen drei Könige, von *Lucas van Leyden*, 2940 M. (Webber). Männliches Porträt, die Figur mit Rüstung bekleidet, von *C. Jansens*, 2520 M. (Agnew). Porträt einer Dame, in weissem Anzuge, von *Honthorst*, 2310 M. (Agnew). Porträt von Humphrey Gainsborough, von *P. Gainsborough*, 2000 M. (M. Colnaghi). Die Schauspielerin Kemble, von *A. Shee*, 1890 M. (Colnaghi & Co.). Porträt von Elisabeth Wells, von *F. Cotes*, 2310 M. (Mc. Lean). Porträt von Marie Tudor, in rotem Anzuge, von *Zucchero*, 1470 M. (Webber). In Summa betrug der Erlös für die Gurney-Gemäldesammlung 243170 M. *v. S.*

Inhalt: Ausstellung Hamburger Künstler in der Kunsthalle in Hamburg. — Neuigkeiten aus der Brera in Mailand. Von G. Frizzoni. — H. [illegible] Knille †. [illegible] Dr. C. Hofstede de Groot. Preisausschreiben zur malerischen Ausschmückung des Festsaales im neuerbauten Rathause zu Altona. — Mitglieder des Verwaltungsrates der Museen zu Paris; die retrospektive Kunstausstellung von 1900 in Paris; Katalog der Buchausstellung in Brünn; Rudolf Koller-Jubiläumsausstellung in Zürich; Ausstellung der modernen Kunsttöpferei im Kunstgewerbemuseum in Berlin; Ausstellung von Gemälden des Professors Pauwels in [illegible] Versteigerung der [illegible] Sammlung in München; Ergebnisse der Versteigerung der Sammlung v. Liphart's in Leipzig; Versteigerung der Sammlung Gurneyin London, — Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 25. 19. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JUBILÄUMSKUNSTAUSSTELLUNG DER GENOSSENSCHAFT BILDENDER KÜNSTLER WIENS.

Das Künstlerhaus ist in diesem Jahre zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums des Kaisers Franz Joseph reich beschickt worden. Die Räume des kleinen Kunsttempels in der Lothringerstrasse erwiesen sich als zu eng und so hat man einen „Verbindungsgang" hinübergebaut zum Musikvereinsgebäude. Hier ist der erste Teil der retrospektiven Ausstellung, die monumentale Kunst Österreichs von 1848 bis 1898, untergebracht worden. (Der zweite Teil dieser Ausstellung „Fünfzig Jahre österreichischer Malerei" wird von Mitte Oktober bis anfangs Dezember dieses Jahres im Künstlerhause selbst stattfinden.) Plastik und Architektur geben hier ein reiches Bild schöpferischer Thätigkeit, namentlich in Bezug auf das Stadtbild des heutigen Wiens. Wenn man die Namen *Siccardsburg* und *Van der Nüll* (Opernhausfassade), *Theophil Hansen* (Federzeichnung zur Hauptfassade der Akademie der bildenden Künste), *Heinrich Ferstel, Gottfried Semper, Friedrich Schmidt* und *Carl Hasenauer* nennt, so weiss jeder, der Wiens grossen „Ring" vom Opernhaus bis zur Votivkirche einmal gesehen hat, was diese Namen bedeuten. *Caspar Zumbusch, Carl Kundmann, Tautenhayn, Fernkorn, Hofmann, Meixner* und wie die Sterne der sechziger, siebziger und achtziger Jahre heissen, sie alle sind vertreten zur Erinnerung an eine überaus schaffensfrohe Zeit, die allerdings — das dürfen wir heute aussprechen — in „grossen Reminiscenzen" arbeitete, in allen Stilen der Vergangenheit und darum, streng genommen, keinen eigenen Stil besass. Gewaltige Bauwerke zieren das neue Wien, Genies wie Semper setzten sich in granitenen Quadern und Rustikasäulen unvergängliche Denkmäler hoher Geisteskraft, deren Spuren nicht vergehen werden. Aber — Hand aufs Herz — ist es nicht als hätten uns alle diese grossen Architekten und Stilkünstler noch einmal zeigen wollen durch ein „krönendes Werk ihres Lebens", was vergangene Jahrhunderte in der Baukunst zum Ausdruck ihres Empfindens gemacht haben? Bewundernd stehen wir vor diesen Bauten und können an ihnen lernen, was — Gotik — Klassicität — Renaissance heisst. Aber keine spricht zu uns mit der unwiderstehlichen Überzeugungskraft der Gegenwart, der auch die Zukunft gehört, weil sie in uns lebt und widerspiegelt, was wir hoffen, denken, lieben, ahnen. Losgelöst und ohne inneren Zusammenhang stehen sie da, ohne Beziehungen zu einander und zu uns. Das ist es, was bei aller Raumverschwendung und kühner Anlage dem Gesamtbild des grossen Ringkomplexes seine Einheit, seinen rhythmischen Grundaccord nimmt. Wer hätte das dunkle Gefühl der undefinierbaren Leere nicht schon beim ersten Eindruck dieser Anlage in sich gespürt? Die toten Meister in allen Ehren — aber eine ernste Mahnung tönt uns doch aus ihrer Riesenarbeit entgegen. Möge sie nicht unbeachtet und unbeherzigt am gegenwärtigen Geschlecht vorübergehen.

An die retrospektive Abteilung schliesst sich die moderne Kunst. Zunächst der Verbindungssaal. Hier ist das Kunstgewerbe und die sogenannte Kleinkunst untergebracht. Franzosen, Dänen, Deutsche und Österreicher haben, teils mit tüchtigen, teils mit stark nachempfundenen Arbeiten sich eingefunden. Im Künstlerhaus selbst schliesst sich dann die Malerei und grössere Plastik an. Der auch bei den Secessionisten vertretene *Rodin* sandte eine Reihe in Marmor ausgeführter Arbeiten von jener Selbständigkeit,

Phantasiegewalt und gigantischen Formenüberfülle, die den temperamentvollen Franzosen auszeichnet („Sphinx“, „Gorgonenhaupt“, „Die Gedanken“ u. a. m.). Ihm schliesst sich *Fremiet* mit seinem „Gorilla, ein Weib raubend“ an. Unser *Klinger* zeigt die herbe Kraft seines Meissels an einer in strenger Linienführung und Modellierung ausgeführten nackten weiblichen Gestalt (Badende). Gegen diese Kernsprache macht sich die anmutige nackte kleine Kugelspielerin (Marmor) von *Walter Schott* etwas „zu gefällig“, aber die Statuette ist sehr fein in der Bewegung und lebendig bis in die Fingerspitzen hinein. Klinger bietet übrigens den Wienern auch zum ersten Mal Gelegenheit, seine grosse „Kreuzigung“ in Augenschein zu nehmen. Was ich über Klinger's Beruf zum eigentlichen Maler in meinem letzten Bericht niederschrieb, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Nur so viel ist leicht zu verstehen: die Wiener „begreifen“ Klinger kaum — auch das Grosse in seinen Gemälden nicht. Ihnen wird unbehaglich bei seinem Ringen nach einem Ausdruck, der aus dem tiefsten Grund der Mannesseele heraufstöhnt, wie in unerhörtem Werdeschmerz. Es ist als wehte uns eine rauhe Höhenluft an und fröstelnd wenden sich die Wiener ab und — weicheren, gefälligeren, netteren, „chickeren“ Bildern zu.

Die französischen Maler haben sich zahlreich eingefunden. Ein Name allen voran: *Claude Monet.* Wie doch die Hand des Genius, wo sie sich immer zeigt, den Talenten gefährlich wird! Auch hier. Es sind nur zwei kleinere Bilder da, aber sie schlagen für den, der sie ganz in sich aufnimmt, die Umgebung tot. Und doch ist diese Umgebung nicht schlecht: *Carolus-Duran*, *Leon Bonnat*, *Roybet* und *Paul Albert Laurens* sind Meister, die alle ihren Mann stellen. Des letzteren „Heilige Frauen“ ist eine vornehme, grosszügige Arbeit. Aber Monet ist gross im Kleinen. Er hat den Raum im Naturganzen erfasst, wie in jedem seiner kleinsten Ausschnitte. „Kirche in Varangeville“ heisst ein Bild. Was geht uns die Kirche an? Die könnte fehlen und das Bild wäre innerlich noch dasselbe, eine „heroische“ Landschaft „ohne Heroen“, eine Abendstimmung in gedämpftem Durklang, weiter nichts. Und nun das zweite: „Argenteuil“. Dort hat der Künstler lange gelebt und ist mit der Natur eng zusammen gewachsen. Fünf Bauernhäuser, eins wie das andere, eine Reihe Bäume davor, einer ähnlich dem andern, ein blühendes „Senffeld“, rote Mohnblumen, vom Wind durchweht. Am Himmel fliehende Wolken mit etwas Blau dazwischen. Hellrot, hellblau, hellgelb, hellgrün — die lachenden Farben des Frühlings, vom Lebenshauch berührt. Und diese Sonnenfreude darüber ausgegossen! Tausende nehmen dieselben Farben und mischen sie auf der Palette und es wird doch keine Sonne daraus.

Die übrigen Franzosen haben meist ältere Werke eingeschickt (*Puvis de Chavannes* — „Magdalena“, *Rochegrosse* — „Der Kampf um das Glück“, *Realier-Dumas* — „Pompeji“, *Aimé-Morot* — „Stiergefecht“, *Fantin-Latour* — „Scene aus Rheingold“, *Aman-Jean* — „Jugend“, *Detaille* — „Don-Kosacken und Gardegrenadiere“, *Henri Harpignies* — „Insel St. Marguerite bei Antibes“, und andere); die Russen sind durch zwei ihrer Grossen: *Ilja Repin* („Barkenzieher an der Wolga“) und *Marc Antokolsky* („Mephistopheles“, „Christuskopf“) vertreten; England durch *Stott of Oldham, Arthur Hacker, William Morris, Walter Crane, Nisbet;* Amerika durch *Alexander Harrison, Charles Sprague Pearce, Melchers, Hitchkock;* Spanien durch *Pradilla, Sorolla-Bastida* („Beim Segelnähen“); Belgien durch *Albrecht de Vriendt* (Komposition zu den Dekorationen des Schöffensaales im Rathause von Brügge), *Franz van Leemputten, Jos. Leempoels, van der Stappen;* Norwegen durch *Sinding, Thaulow* („Alte Fabrik in Norwegen“) und endlich Deutschland durch Bildhauer wie *Begas, Eberlein, Schilling*, und Maler wie *Gebhardt* (nebst einigen Gebhardt-Schülern), *Menzel, Trübner* („Medusenhaupt“), *Lenbach, Hugo Vogel, Peter Janssen, Rocholl, Schönleber, Richard Friese, Willy Hammacher* und *Anton v. Werner.* Unter den österreichischen Künstlern wären noch zu erwähnen: *Myslbeck, Darnaut, Lautenschläger, Veith, Egger-Lienz, Delug* (Votivbildnis), *Angeli, Defregger, Hans Temple, Lichtenfels, Pochwalsky*, die beiden *Russ, Ribarz, Konopa, Franz Thiele* („Entwurf für ein Mosaik“), *Horovitz, Stephan Schwarz, Swoboda, Matsch* u. a. m. Den „Katalog abzuschreiben“ ist nicht Sache des Berichterstatters. Auch diese Aufzählung macht keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit.

Dass die Ausstellung im Künstlerhause an Umfang natürlich grösser ist als die in der Gartenbaugesellschaft, dabei aber keine so strengen Gesichtspunkte gelten lassen konnte, bedarf wohl keiner Begründung. Das Arrangement ist mit grossen Schwierigkeiten verknüpft gewesen und verdient Anerkennung, trotz der stellenweise unvermeidlichen Überfüllung. Diese Riesenkunstmärkte sind ja auf die Dauer unerträglich und man wird sie in künstlerisch feinfühligem Kreise auch nicht ewig dulden können. Ist der künstlerische Geschmack erst etwas allgemeiner geworden, so wird man sie in ihre Grenzen zurückweisen. Die Kunst wird im einzelnen ihrer Entwicklung entgegengehen. Was aber diese Ausstellung lehrt, das ist der heilsame Einfluss der Konkurrenz für die Neubelebung der Kunst in Wien.

W. SCHÖLERMANN.

DAS LILLER MUSEUM.

Über dem Liller Museum schwebte in den letzten Jahren ein Unstern, nachdem es 1892 aus dem Stadt-

hause in ein besonderes Gebäude überführt worden war. Die neuen Räume, obwohl eigens für den Zweck erbaut, verursachten eine Reihe schwerer Missstände. In sinnlosen Dimensionen erbaut, boten die hohen Säle eine mangelhafte Lichtquelle. Der Bau mit seinen übermässig dicken Mauern und der schweren Architektur besitzt hierdurch die Kardinalfehler vieler Museumsbauten. Ausserdem waren die Heizvorrichtungen so schlecht, dass die Gemälde stark angegriffen und teilweise völlig entstellt wurden. Im November 1895 musste daher das Museum geschlossen werden und niemandem, selbst dem hartnäckigsten Kunsthistoriker nicht, öffneten sich in der folgenden Zeit die Thore. Im Mai 1896 übernahm die Geschäfte der Stadt eine neue Municipalität, die sich ihrer Pflichten den Kunstsammlungen gegenüber bewusst wurde. Umfassende Veränderungen wurden getroffen. Es wurden neue Heizvorrichtungen angelegt, das Licht, so gut es ging, verbessert, die Gemälde einer sorgfältigen Restauration unterworfen. Einem Maler übertrug man die Direktorstelle. Am Anfang dieses Jahres fand die Wiedereröffnung bis auf die Zeichnungssammlung des Musée Wicar statt. Das Erdgeschoss nehmen die wenig bedeutenden kunstgewerblichen, ethnographischen und Skulpturensammlungen ein. Der erste Stock enthält neben der erwähnten berühmten Zeichnungssammlung die Gemäldegalerie. Dort ist auch der als Hauptanziehungspunkt des Museums bekannte herrliche Mädchenkopf aus Wachs, jenes edle und liebliche Bildwerk italienischer Renaissance, untergebracht. Doch wie wenig hat man sich durch die Aufstellung eines solchen Kunstwerkes würdig gezeigt. Inmitten von abscheulichen modernen Bildern hat es an der Wand in einem schilderhausartigen Kasten von schlechtem Holz, dessen Inneres mit Goldpapier beklebt und dessen Glasthür mit zwei handfesten Schlössern versehen ist, einen unwürdigen Platz gefunden. Von den Gemälden bieten die holländischen und vlämischen des 17. Jahrhunderts das meiste Interesse, unter denen sich manch köstliches Werk findet. In der Galerie des Primitifs sind die ältesten Bilder untergebracht, unter denen kaum etwas Anziehendes vorhanden ist. Auch die moderne französische Schule weist nur wenig Werke ersten Ranges auf. Der Katalog von 1893 mit seinen vielen sinnlosen Attributionen und teilweise sogar unrichtigen Beschreibungen der Bilder wurde lediglich mit einem Vorwort versehen, im übrigen unverändert gelassen.

W.

NEKROLOGE.

London. — Der Direktor der Königlichen Kunstakademie und zugleich das eigentliche Haupt als Lehrer der Kunstschule, Mr. *Philip Hermogenes Calderon,* ist am 30. April d. J. in London verstorben. Der Verewigte war ebenfalls einer der ersten ausübenden Maler Englands und Mitglied des Senats der Akademie. Wie der Name schon andeutet, von spanischer Abkunft, 1833 in Poitiers geboren und dann nach Paris übergesiedelt, begann er daselbst seine künstlerische Laufbahn. Später liess er sich in London gänzlich nieder. Im Jahre 1867 erhielt er auf der Pariser Ausstellung die erste Medaille, die überhaupt einem englischen Künstler zu teil wurde. 1878 wurde Calderon Mitglied der englischen Akademie, in demselben Jahre bekam er die grosse französische Medaille sowie die Ehrenlegion. In den nächsten Jahren malte er sehr fleissig Genrebilder, und zwar sowohl moderne wie antike Sujets. Sein Diplomabild betitelt sich „Whither?“ Dann folgte „Oenone“ und „Aphrodite“. Seine Linien sind graziös, leicht, mit gefälliger Farbe, verbunden mit einer sehr geschickten Manier des Vortrages. Vor allem aber hatte er dadurch grossen Erfolg, dass er weibliche Schönheit in einer ungemein sympathischen Weise auszudrücken verstand. Das genannte Bild, „Aphrodite“ auf den blauen Wogen des Meeres treibend, hatte einen ungewöhnlichen Beifall in Paris. 1887 wurde der Meister zum Direktor der Kunstschule ernannt. Seit dieser Zeit malte er selbst nur wenig und stellte fast gar nicht mehr aus. Wie es wohl nicht anders zu erwarten war, interessierte er sich lebhaft für spanische Kunst, und man konnte ihn häufig in der „National-Gallery“ die grossen alten spanischen Meister studieren sehen. An Murillo hat er gelegentlich Anklänge, dagegen gar nichts mit Velasquez gemein. Als seine besten Bilder gelten die nachstehenden: „Die Tochter des Gefangenenaufsehers“, „Niemals wieder“, „La Demande en Mariage“, „Die englische Gesandtschaft in Paris während der Bartholomäusnacht“, „Die Waisen“, „Auf ihrem Wege zum Thron“, „Die Jungfrau von Orléans“, „Ruth und Naomi“. In seinen letzten Jahren dekorierte Calderon vielfach die Häuser von Kunstliebhabern durch Wandmalereien von Blumen und Früchten.

v. SCHLEINITZ.

P. *Düsseldorf.* — Am 25. April starb nach kurzer Krankheit kurz vor seinem 70. Geburtstage *Benjamin Vautier.* Der Verstorbene ist neben den beiden Achenbach wohl der populärste Düsseldorfer Maler gewesen. Er verkörperte gewissermassen eine ganze Richtung, die fast ein Menschenalter für die deutsche sogenannte „Genremalerei“ massgebend gewesen ist. Vautier wurde am 27. April 1829 in Morges am Genfer See als Sohn eines Pfarrers geboren, studierte zunächst bei Hébert und Lugardon in Genf, um sich der Miniaturmalerei zu widmen, ging aber dann nach Düsseldorf, wo er Schüler von R. Jordan wurde. In dem Bauernleben seiner Heimat und des Schwarzwaldes fand er jene Motive, die, mit grosser Liebenswürdigkeit und Natürlichkeit behandelt, seinen Ruf in Kürze begründeten. Was Berthold Auerbach mit seinen Dorfgeschichten für die Litteratur, das bedeutet Vautier mit seinen Bauernbildern für die zeitgenössische Malerei. Seine zahlreichen Bilder, die er in der ersten Zeit figurenreicher komponierte, als in den letzten Jahren, sind durch Vervielfältigungen aller Art so bekannt geworden, dass von einer Aufzählung an dieser Stelle abgesehen werden kann. Vautier ist in den letzten Jahren künstlerisch nicht mehr an die Öffentlichkeit getreten. Seine Werke sowohl, wie die Liebenswürdigkeit und Lauterkeit seines Charakters sichern ihm ein ehrenvolles und sympathisches Andenken.

H. A. L. Der Bildhauer *Heinrich Bäumer* ist in Dresden am 27. April gestorben. Er war als Sohn eines wenig bemittelten Tischlermeisters am 25. Februar 1836 in dem westfälischen Städtchen Warendorf geboren und hatte sich ohne

eigentliche Anleitung für seine Kunst ausgebildet. Zuerst Modelleur in Münster und dann Gehilfe in dem Bildhaueratelier von Schwenck in Dresden, lebte er in den sechziger Jahren längere Zeit in Rom, bis er sich dauernd in Dresden niederliess, wo er namentlich in den siebziger Jahren eine grosse Fruchtbarkeit entwickelte. Von seinen Arbeiten besitzt Dresden die Gruppe Amor und Venus in den Anlagen der Bürgerwiese, die Statuen der Geselligkeit, der Schuld und der Unschuld für das Landesgerichtsgebäude, die vier Evangelisten in der Johanneskirche, Zeus und Prometheus im Kgl. Hoftheater und eine Anzahl Büsten, darunter die Sr. Majestät des Königs Albert, die gegenwärtig im sächsischen Kunstverein ausgestellt ist, aber nur geringe Ähnlichkeit besitzt. Unter seinen auswärtigen Arbeiten erwähnen wir den für Zittau angefertigten Zierbrunnen mit der Statue der Zittavia und den Nischenfiguren des Gartenbaues, des Handels, der Wehrkraft und der Industrie. In seiner Richtung erwies sich Bäumer als ein Anhänger der alten Dresdener Bildhauerschule, die weniger Wert auf die Charakteristik, als auf die Schönheit der Linienführung und auf die Anmut des Ausdruckes legte.

London. — Am 3. Mai verstarb hier der Rev. *William Wayte*, der 1829 geboren, in Eton erzogen wurde und in Cambridge studiert hatte. Als Professor und Examinator für Griechisch am University-College, gab er für dieses Institut ein Lexikon römischer und griechischer Antiquitäten heraus, durch welches er sich in England am meisten bekannt machte. *v. S.*

London. — Am 30. April starb Mr. *Charles Green*, einer der populärsten Aquarellmaler Englands. 1840 geboren, zeichnete er sich früh als Illustrator aus, so namentlich durch seine Aquarelle für die Werke von Dickens. Er war ein guter und korrekter Zeichner, der es Dickens an Humor gleich zu thun suchte. Am meisten ist er in England bekannt als Begründer des „Graphic“. *v. S.*

H. d. G. — In le Vésinet bei Paris starb Ende April der verdiente holländische Kunstforscher und Mäcen *Daniel Franken*, der sich durch Abfassung mehrerer Monographien über holländische Künstler: die de Passe, Adriaen van de Venne, W. Delff und, zusammen mit J. Ph. van der Kellen, Jan van de Velde bekannt gemacht hat. Die Periode des Aufblühens der holländischen Kunst im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts war das bevorzugte Gebiet seiner Studien. Ausserdem interessierte ihn die Porträtierkunst in hohem Masse. Die von ihm gesammelte und dem Staate geschenkte Sammlung von gestochenen Bildnissen bildet den Grundstock der Porträtsammlung im Amsterdamer Kupferstichkabinet. Auch sonst wandte er den holländischen Museen in liberalster Weise Geschenke zu und unterstützte die Bestrebungen des Rembrandtvereins durch eine Schenkung von hunderttausend Gulden. Seine auf seinem Specialgebiete bedeutenden Kunstsammlungen sollen dem niederländischen Staate vermacht worden sein.

WETTBEWERBE.

† *Berlin.* In dem von dem preussischen Kultusministerium ausgeschriebenen *Wettbewerb um die Hochzeitsmedaille* sind 87 Entwürfe eingegangen. Der erste Preis von 2000 M. wurde gleich geteilt *Hermann Dürrich* in Kassel und *Wilhelm Giesecke* in Barmen zuerkannt. 8 Preise von je 400 M. erhielten ferner: *A. Winkler* und *J. Eitzenberger* in Hanau, *Bruno Kruse, C. Maass, Fritz Schneider* und *Emil Torff* in Berlin, *Paul Fliegner* in Hanau, *Eduard Kämpffer* in Breslau und *Ernst Seger* in Wilmersdorf.

DENKMÄLER.

A. G. — In *Lübeck* ist man noch mit der Entscheidung über das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* beschäftigt. Die Konkurrenz hat zu keinem allgemein befriedigenden Resultat geführt. Lübeck ist eine Stadt von solch eigenem Charakter, dass ein Denkmal vom allgemeinen Schlage nicht hineinpasst. Gerade in dieser Stadt, die von ihrem alten Gepräge unter den Hansestädten noch am meisten gewahrt hat, sollte man überaus vorsichtig sein, den Eindruck, den die Stadt auf Fremde vielleicht noch mehr als auf die Einheimischen macht, nicht zerstören zu lassen. Eine Konkurrenz wie die landläufigen kann hier auch kaum ihren Zweck erfüllen. Man bedarf feinfühliger Künstler, besonders für diesen Zweck ausgewählt, die man durch eine bestimmte Entschädigung der aufgewandten Mühe für das Problem zu interessieren weiss. Das Problem besteht darin, direkt für die Umgebung zu schaffen, besonders wenn man beabsichtigt, das Denkmal auf den Markt zu setzen, was vielleicht überhaupt ein zu gewagtes Unternehmen ist. Ein Denkmal selbst guter Formen, das für sich gedacht ist, könnte trotzdem die Wirkung des Platzes mit dem Rathaus und den Arkaden stark beeinträchtigen, ja es könnte geradezu zum Ärger herausfordern; man sollte den Versuch nicht scheuen, einige wenige Künstler wie Hildebrandt, Tuaillon und Maison oder auch nur einen derselben, dann wohl Hildebrandt, dazu zu bewegen, ihre Kraft an die Lösung dieser Aufgabe zu setzen, und zwar mit bestimmter Vorschrift des Platzes. Man würde dann vielleicht nicht nur ein neues Kaiserdenkmal zu den vielen andern hinzufügen, sondern etwas schaffen, das abgesehen von seiner inhaltlichen Bedeutung ein Vorbild für andere würde und die Stadt mit einem ganz besonderen neuen Reiz bereicherte.

*** *Denkmälerchronik.* — Dem Bildhauer *Emil Cauer* in Berlin ist die Ausführung des Kaiser Friedrich-Denkmals für *Hagen* in Westfalen übertragen worden. — Ein Denkmal des Pädagogen Amos Comenius soll in seiner Geburtsstadt Lissa in Posen in Form einer kolossalen Bronzebüste errichtet werden. Mit der Ausführung hat das Comité den Bildhauer *Alfred Reichel* in Berlin beauftragt. — Der Bildhauer *H. Walger* hat ein Denkmal des märkischen Volksdichters Brunold vollendet, das in der Stadt Joachimsthal, dem langjährigen Wohnort des Dichters, aufgestellt werden soll.

A. R. Das der Zeitrechnung nach erste der *Standbilder brandenburgisch-preussischer Herrscher* in der Siegesallee in *Berlin*, dessen rechtzeitige Vollendung zum 22. März durch ein bei der Marmorausführung in Carrara vorgekommenes Missverständnis unmöglich geworden war, ist am 6. Mai enthüllt worden. Es stellt den ersten in der Reihe der askanischen Fürsten, Albrecht den Bären, dar, und sein Schöpfer, Bildhauer *Walter Schott*, einer der selbständigsten aus der Schule von R. Begas, hat ihn nicht bloss als Bekämpfer und Bezwinger des Heidentums in der Mark aufgefasst, sondern mehr noch als Verkünder der neuen Lehre. Denn er hält in der hoch erhobenen, weit ausgestreckten Rechten das Kruzifix, während die mit dem Schilde bewehrte Linke an der entsprechenden Körperseite lässig herabhängt. Danach sind auch die die Rückenlehne der Bank teilenden Nebenfiguren gewählt, zwei geistliche Würdenträger, die an dem Heilswerke mitgeholfen haben. Links der hagere Bischof Wiger von Brandenburg, das Urbild eines entsagungsvollen Glaubensbotens, rechts Bischof Otto von Bamberg, in dessen behäbigem Angesicht sich der Reichtum

seines Bischofsitzes widerspiegelt. Es entspricht durchaus dem Charakter der Zeit, der Mitte des 12. Jahrhunderts, dass die Ornamentik des Sockels der Hauptfigur wie die der Bank in sparsamen, wenig entwickelten Formen gehalten worden ist. Dadurch wird zugleich von Gruppe zu Gruppe eine vorteilhafte Steigerung im ornamentalen Beiwerk erzielt. Ein Abschnitt des neuen Denkmälerwegs, der durch zwei Strassenzüge nördlich und südlich abgeschlossen wird, ist jetzt vollendet, und es wird immer deutlicher, dass hier ein seines Zieles bewusster Wille einen grossen Gedanken nach einem wohldurchdachten Plane durchführen wird. Die Abstände zwischen den Gruppen scheinen manchen zu gering bemessen. Doch lässt sich auch diesem Mangel, wenn er wirklich vorhanden ist, durch gärtnerische Kunst, etwa durch Anlage von trennenden Gebüschen, leicht abhelfen. — Der Bildhauer Schott erhielt den roten Adlerorden vierter Klasse.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *Frankfurt.* — Das Städel'sche Institut hat als erstes Bild des Meisters *Hans Thoma's* „Schwarzwaldlandschaft" erworben.

— *Münchener Jahresausstellung 1898 im Kgl. Glaspalast.* Die bis jetzt eingetroffenen Anmeldungen lassen ersehen, dass die Beschickung der Ausstellung von allen Seiten sehr reichhaltig ist. Deutschland wird umfassend vertreten sein. Neben Kollektivausstellungen von Künstlervereinigungen haben noch der Verein Berliner Künstler und die Karlsruher Kunstgenossenschaft korporative Beteiligung zugesagt, von München der Verein für Originalradierung. Auch alle Mitglieder der Münchener Künstlergenossenschaft sind bemüht, ihre besten Werke einzuschicken. Die kunstgewerbliche Abteilung in Verbindung mit einer Architekturausstellung unter Leitung des Bayerischen Kunstgewerbevereins wird Neues und Interessantes bieten.

München. — Am 30. April ist in Gegenwart des Prinzregenten und des Hofes die *Internationale Kunstausstellung der Secession* im Ausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek am Königsplatze eröffnet worden. *A. W.*

Paris. In der Maschinenhalle des Marsfeldes sind die beiden „Salons", welche seit 1889 getrennt im Industriepalast und Kunstpalast des Marsfeldes ausstellten, am 30. April eröffnet worden. Der Katalog der beiden Salons zählt 7598 Nummern. Wir werden demnächst ausführlich über diese Ausstellungen berichten.

*** Die Ausstellung von *Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, die die *Kunstgeschichtliche Gesellschaft* veranstaltet hat, wird am 20. Mai in den Räumen der Kunstakademie eröffnet werden.

Zürich. Das definitive *Programm für die offizielle Eröffnung des Landesmuseums* ist von dem betr. Comité festgestellt worden und lautet folgendermassen: Freitag, den 14. Juni, abends: Festvorstellung des dramatischen Vereins im Stadttheater. Sonnabend, den 15. Juni, vormittags: Übergabe des Gebäudes an die eidgenössischen Behörden, Eröffnung des Museums, Besichtigung der Sammlungen durch die Ehrengäste und offiziellen Abordnungen, Zug nach der Tonhalle zum Bankett, nachmittags: kostümierter Festzug durch die Stadt nach dem Schlössli. Vorführung von Bildern aus dem schweizer Kultur- und Volksleben. Die Kosten sind mit 75000 Frks. budgetiert, woran sich Stadt und Kanton Zürich mit 40000 Frks., der Bund mit 35000 Frks. beteiligen. Letzterer übernimmt auch die Kosten der Festschrift und der Erinnerungsmedaille. Die Schrift enthält eine Anzahl wissenschaftlicher Arbeiten von verschiedenen Verfassern über das Landesmuseum und mit demselben in Beziehung stehenden archäologischen Gegenständen und soll in einer künstlerisch ausgestatteten, reich illustrierten Auflage von 1000 Exemplaren hergestellt werden (18000 Frks.), wovon die Hälfte an Behörden und Anstalten verschenkt, die andere verkauft wird. Denkmünzen werden 500 in Bronze, 500 in Silber und 2 in Gold hergestellt. *O.*

VERMISCHTES.

H. A. L. *König Albert-Bildnisse und -Büsten.* Unter den bei Gelegenheit des Regierungsjubiläums Sr. Majestät des Königs Albert von Sachsen in Dresden ausgestellten Bildnissen dieses hohen Herrn nimmt das von *Hermann Prell* im Auftrage des Rates von Dresden gemalte bei weitem den ersten Rang ein. Es ist nicht nur ein vorzügliches Repräsentationsbild, das sich an dem Orte seiner Bestimmung, dem grossen Rathaussaal, ausgezeichnet ausnehmen wird, sondern auch von intimer Charakteristik, die allerdings in dem als Vorstudie anzusehenden Pastellkopf noch packender geraten ist, weshalb man dieses Pastell als die beste bildliche Darstellung des Königs, die bisher angefertigt worden ist, rühmen darf. Sein Hauptwert liegt in dem Eindruck des völlig Ungesuchten, unmittelbar dem Leben Abgelauschten. Dadurch unterscheidet es sich vorteilhaft nicht nur von den bekannten Bildnissen *Lenbach's*, sondern auch von einem kleineren Porträt *Leon Pohle's*, das in übertriebener Weise die Milde in den Gesichtszügen des Monarchen betont und nebenbei durch die Anwendung eines prägnant gelblichen Tons unangenehm wirkt. Die beste Büste des Königs rührt von dem Leipziger Bildhauer *Karl Seffner* her, der dem Könige gleichfalls den Ausdruck des Wohlwollens gegeben, dabei aber die königliche Haltung bei vollständiger Ungezwungenheit bewahrt hat. Keine der übrigen Königsbüsten aus neuerer Zeit reicht an dieses Werk Seffner's heran, obwohl sowohl *Hermann Hultzsch*, als der soeben verstorbene *H. Bäumer* und *Richard Schnauder* in ihren Versuchen erheblich mehr geleistet haben, als die weichlichen und charakterlosen Büsten, die bisher als Massenartikel durch den Kunsthandel verbreitet worden sind.

⊙ In der *Berliner Künstlerschaft* ist wegen angeblich zu grosser Strenge der Aufnahme-Jury ein Zwist ausgebrochen, über dessen Bedeutung und Ausdehnung sich zur Zeit noch kein Urteil fällen lässt. Da sich seit zehn Jahren dieses Schauspiel jährlich wiederholt, hat es den Anschein, dass es sich auch diesmal wieder nur um eine Aufwallung des heissen Künstlerbluts handelt, die sich bald wieder legen wird. An der Spitze der Bewegung, die auf eine „Secession" in Münchener Art mit Bewilligung eigener Jury und eigener Räume abzielt, stehen die Maler A. Normann und Max Uth. Sie gehören sicher nicht zu den Gemassregelten. Normann ist sogar mit drei grossen Bildern vertreten, die in bestem Licht placiert sind. Ausser ihnen haben sich noch etwa 35 Künstler der Bewegung angeschlossen, unter ihnen auch M. Liebermann und Leistikow. Liebermann ist als Inhaber der grossen goldenen Medaille der Jury nicht mehr unterworfen, und das Gerücht, dass Gemälde von Leistikow zurückgewiesen seien, hat sich als falsch erwiesen. Ein eifriger Reporter hatte falsch gehört und damit vielleicht Stimmung machen wollen. In Wirklichkeit lag die Sache so, dass bei der ersten Abstimmung die Bilder Leistikow's nicht die Majorität fanden, dass sie aber bei der satzungsmässigen zweiten zugelassen wurden. Wir meinen, dass jetzt endlich einmal die Gelegenheit da wäre, die Gegenprobe gegen das Urteil der Jury durch einen „Salon" der

Zurückgewiesenen zu machen. Gurlitt oder Keller und Reiner, vielleicht auch Schulte würden gern ihre Räume hergeben. Ein solcher Appell an das Urteil des Publikums nützt viel mehr als Versammlungen und Kundgebungen von Protesten.

Berlin. Im Verlage von *A. Hildebrandt* (Linkstrasse 30) ist eine *Serie von 12 künstlerisch hervorragenden Postkarten* mit Originallithographien von Ismael Gentz erschienen.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 30. April fand eine Auktion bei Christie statt, die ein aussergewöhnliches Interesse beansprucht. Nicht etwa durch die an einem Tage erlöste Summe von 500000 M., denn dies ist nichts ungewöhnliches in der Saison, sondern durch den Umstand, dass die Hälfte dieses Betrages beinahe allein von fünf Bildern von *Millais*' Hand gedeckt wurde. Man war allgemein sehr gespannt auf die erste Kraftprobe, hinsichtlich der Wirkung, welche die Ausstellung seiner Werke auf das Publikum ausgeübt haben möchte. Danach ist die Probe glänzend für Millais' Anerkennung verlaufen. In der Regel hält Christie am Tage der Eröffnung der „Royal-Academy" eine grössere Auktion ab, die in irgend einer näheren Beziehung zu dem Institut steht. Und so war denn diesmal eine solche zu Ehren seines verstorbenen Präsidenten gewählt. Die Sammlung, in der sich die betreffenden Gemälde befanden, war die des verstorbenen *Mr. James Hall Renton.* Das erste der genannten fünf Gemälde war *Millais*' „The Order of Release". Im Jahre 1879 in der Arden-Auktion brachte es 56700 M., während es hier für 105000 M. Mr. Agnew zugeschlagen wurde. Der höchste Preis bisher für ein Werk von *Millais* war der von 84000 M. für die „North West Passage" gezahlte. „Der schwarze Braunschweiger" kam 1862 in der Plint-Auktion auf 16400 M.; in dieser Auktion erzielte er 53650 M. (Agnew). „Yes" wurde mit 21000 M. (Agnew), „Afternoon Tea" mit 27300 M. (Schlesinger) und „Urguhart Castle" mit 13650 M. bezahlt. Mit Ausnahme von „Afternoon Tea" befanden sich die verkauften Werke sämtlich in der Millais-Ausstellung. — Von anderen Meistern sind namentlich die nachstehenden Arbeiten noch sehr bemerkenswert. *Sir E. Poynter,* der Präsident der Akademie, „Eine Ecke in der Villa", 18680 M., und „Eine Ecke auf dem Marktplatz", 16800 M. (beide Agnew). Zwei Genrebilder von *Schall*, 8400 M. (Agnew). *Luke Filde's* „Playmates" brachte 14700 M. *Linnell's* „Mittagsruhe" 14700 M., und „Die weisse Wolke" desselben Künstlers wurde mit 18900 M. bezahlt. — Jedenfalls war in dieser Auktion, obgleich keine amerikanischen Käufer vorhanden waren, der Einfluss des Krieges noch nicht bemerkbar.

v. SCHLEINITZ.

† *Köln.* — Die Versteigerung der *kunstgewerblichen Sammlung Carl Becker,* deren wir schon in Nr. 22 der Chronik Erwähnung gethan haben, findet am 23. und 24. Mai bei J. M. Heberle statt. Der mit zahlreichen Abbildungen im Text und auf 22 besonderen Tafeln versehene Katalog zählt 280 Nummern auf. Vom 20.—22. Mai ist Vorbesichtigung der Sammlung im Auktionslokale gestattet. — Hieran schliesst sich am 25. und 26. Mai die Versteigerung der *Sammlung Rudolph von Berthold* (Dresden), die ausser einer Serie von Ringen und Gold- und Silberarbeiten hauptsächlich vorzügliche Waffen enthält (554 Nummern). Auch der Auktionskatalog dieser Sammlung mit 24 Volltafeln ist soeben erschienen.

Paris. — Am 5. und 6. Mai hat im Hôtel Drouot die *Versteigerung der Zeichnungen des 18. Jahrhunderts* stattgefunden, die der Ehrendirektor der Schönen Künste *Marquis de Chennevières* zu einer vielbewunderten Sammlung vereinigt hatte. Die 208 Nummern des prachtvoll ausgestatteten Katalogs, zu dem Georges Lafenestre eine liebenswürdige Vorrede geschrieben hatte, brachten 171 702 Frks. ein. Im Mittelpunkte des Interesses stand *Portail.* Sein „Edelmann" wurde mit 8800, seine „Dame mit ihrer Tochter" mit 4050, seine „Dame und Kavalier" mit 3750, sieben minder wichtige Zeichnungen zusammen mit 5225 Frks bezahlt. Von den 14 Zeichnungen *Watteau's* waren die hauptsächlichsten: „Ein Türke" 4200 Frks. „Sitzende Frau" 2500 Frks. „Ruhestunde im Parke" 3150 Frks. und besonders ein köstliches Blatt mit Hand- und Fussstudien 9000 Frks. *Fragonard* war, abgesehen von ein paar Landschaften, mit zwei Blättern aus seiner allerbesten Zeit vertreten: „Mein Hemd brennt" und „Das Brüderchen". Ersteres brachte 16600, letzteres 10100 Frks. Etwas geringer war das Interesse für *Boucher*; selbst die beiden hübschesten Zeichnungen von ihm: „Bäuerin mit ihrem Kinde" und „Ruhende Nymphe" erzielten nur 1500 und 1000 Frks. Im übrigen waren die wichtigsten Preise: *Chardin*, „Speiseschrank", 1220 Frks.; *Cochin,* zwei kleine Porträte (Pendants) 1900 und 1250 Frks. — *Le Prince,* „Der Rosenstock", ganz reizendes Blatt (Bleistift und Rötel), 4050 Frks. — *Moreau le Jeune*, „Tod eines Kriegers", 2000 Frks. — *Pater*, „Liegende junge Dame", sehr schöne Rötelzeichnung, 1750 Frks. — *A. de Peters,* „Die Garnwinderin", ganz wundervolle Zeichnung eines so gut wie unbekannten Künstlers, 3150 Frks. – *Hubert Robert*, „Römische Ruine", schönes Aquarell, 1805 Frks. — *Rosalba Carriera*, „Junges Mädchen mit der Taube", sehr graziöses Pastell, 6020 Frks. — *A. de Saint-Aubin*, „Die Prinzessin de Lamballe", entzückende kleine Porträtzeichnung, 8100 Frks.

G.

London. — Auktion der Heckscher-Sammlungen. Selbst Sammlungen ersten Ranges, wenn sie in sich in ihrem Werte ungleich sind und von dem Kontinent nach England zur Auktion gesandt werden, erzielen nur selten in London ein befriedigendes Resultat. Wenn jedoch nur das Beste, und ausserdem eine einheitliche Sammlung wie diese, welche nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa einen berühmten Namen besitzt, zur Versteigerung hierher kommt, so hat es sich erwiesen — ob Frieden oder Krieg —, dass London noch immer der erste Auktionsplatz der Welt bleibt. Die Heckscher-Sammlung, welche Christie am 4., 5. und 6. Mai versteigerte, bestand nur aus 324 Nummern, aber jedes Objekt in seiner Art konnte als ein Meisterstück gelten. Die Kollektion befand sich vor einiger Zeit zur Ausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum. Kein hiesiger und auswärtiger Händler von Bedeutung fehlte bei der Auktion. Ebenso hatte sich die Elite der Privatkäufer aller Länder eingefunden. Am ersten Tage wurden nur 100 Nummern verkauft. Sie erzielten in Anbetracht, dass es nur Arbeiten der Kleinkunst waren, den ungewöhnlichen Rekordpreis von 558460 Mark. In der Hauptsache brachte der erste Tag altfranzösische Kunstgegenstände zum Angebot. Von diesen sind besonders hervorzuheben: Ein Louis XVI.-Souvenir, in Gold und Email, im Innern das Miniaturporträt einer Dame im blauen Anzuge, 3020 M. (Coureau). Ein Louis XV.-Etui, Gold und Email, reichgetriebene Arbeit, Kupido und Amoretten in Miniaturmalerei, 5000 M. (A. Wertheimer). Ein Kasten Altmeissener Porzellan, klassische Sujets in schöner Malerei, 8200 M. (Seligman). Eine Louis XV.-Chatelaine, fein getriebene goldene Kette mit Uhr von C. Cabrier angefertigt, 11200 M. (A. Wertheimer). Ein Louis XV.-Kasten, Gold und Achat, überragt von einer Uhr, 10000 M. (Hamburger). Eine Figur aus Bergkrystall mit goldenen Händen und Füssen, aus der Zeit Louis XV.,

8600 M. (Rosenbaum). Eine Figur aus Seifenstein, mit goldener Krone, reich mit Perlen und edlen Steinen verziert, 4800 M. (Davis). Das Hauptinteresse des Tages koncentrierte sich auf eine Sammlung von 14 prachtvollen Dosen mit Miniaturmalerei. Es wurde an dieser Stelle bereits früher wiederholt darauf hingewiesen, dass wirklich gute, alte Miniaturmalerei sehr erheblich im Preise steigen würde. So brachte eine ovale Louis XV.-Golddose, mit vorzüglicher Malerei nach den Lancrets in der hiesigen „National-Gallery" (nicht nach Fragonard, wie irrtümlich im Katalog steht) 67000 M. (Duveen). Eine ovale Louis XVI.-Golddose mit Malerei im klassischen Stil, 4700 M. (Goldschmidt). Eine Louis XVI.-Golddose, achteckig, Miniaturmalerei von *Blarenberghe*, 5100 M. (A. Wertheimer). Eine Dose, emailliert en plein, hübsche Malerei, ein Geschenk von Marie Antoinette an den Grafen von Marcillac, 13800 M. (Duveen). Eine ovale Louis XVI.-Dose, mit Genremalerei, 12200 M. (A. Wertheimer). Die alten französischen Uhren waren nicht minder begehrt. Die gesuchteste darunter war diejenige, welche Louis XIV. als Dauphin getragen hatte. Schöne Miniaturmalerei, sowie ein prachtvolles Wappen zeichnen die Arbeit aus. Das Uhrwerk ist von *Gouffons* in Paris angefertigt, 22400 M. (Duveen). Gold- und Silberschmiedearbeiten aus dem 16. und 17. Jahrhundert: Ein vergoldeter Silberbecher, angefertigt von *Paulus Flind*, 1601, Nürnberg, 3700 M. (Goldschmidt). Ein silberner Becher mit getriebenem figürlichen Schmuck, Köln, 16. Jahrhundert, 3500 M. (Hamburger). Ein Nautilus-Becher mit Deckel, 17. Jahrhundert, Ulm, 16000 M. (Goldschmidt). Eine silberne Schale mit Fuss, durchbrochene Arbeit, burgundisch, 15. Jahrhundert, 6000 M. (Durlacher). Ein Becher aus Bergkrystall, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts, 11800 M. (Rosenbaum). Ein Kruzifix aus Bergkrystall mit Juwelen besetzt, aus dem Schatz der Kirche von Agram, 4300 M. (Durlacher). Eine Limoges-Platte mit Damenporträt, von Limousin, 16. Jahrhundert, 8200 M. (Duveen). Eine ovale translucente Schüssel, von *Martial Raymond*, 23000 M. (Duveen). Eine ähnliche französische Arbeit, 20000 M. (Harding). Eine italienische Bronzegruppe, 15. Jahrhundert, im Stil von Andrea Briosco (Riccio), 11800 M. (Bourgeois). Altfranzösische Möbel und Dekorationsstücke wurden gleichfalls ausserordentlich hoch bezahlt. Eine französische Louis XV.-Uhr, Goldbronze, weibliche Figur, 10400 M. (Hamburger). Ein Bibliothektisch, Louis XV., 14400 M. (Wertheimer). Ein Louis XV.-Schreibtisch, in Goldbronze montiert, 10800 M. (Marcus). Eine Louis XVI.-Kommode, 8800 M. (Marcus). Eine lackierte Kommode, Louis XVI., 8600 M. (Goldschmidt). Ein altflämischer Gobelin, biblische Sujets, 15. Jahrhundert 13600 M. (Duveen). Ein altburgunder Gobelin, Perseus Thaten darstellend, 11900 M. (Stettiner). Das lebhafte Interesse des Publikums bekundete sich auch am zweiten Tage, der ein Resultat von 397020 M. aufwies. Ein Perlmutterkasten mit getriebenen goldenen Figuren des Merkur, der Venus und des Kupido, Louis XV.-Zeit, 10400 M. (Seligman). Eine Louis XV.-Dose, mit Gravierungen und militärischen Trophäen in Diamanten, 8200 M. (Hamburger). Ein Louis XV.-Kasten zur Aufbewahrung von allerlei Kleinigkeiten, emailliert, Malereien von häuslichen Sujets, 12000 M. (Coureau). Eine Louis XV.-Dose, Malerei von Schäferscenen, 23800 M. (Duveen). Dies Stück war ein Geschenk der Kaiserin Katharina II. an den Fürsten Dolgorucki. In der eigentlichen Miniatursammlung wurden für die nachstehenden Porträts die besten Preise gezahlt: Die Gräfin von Jersey, von *I. Smart*, 1784 datiert, 5400 M. (Durlacher). Napoleon I. von *Isabey*, 1300 M. (Davis). Ein Damenporträt, von *Petitot*, 1500 M. (Seligman). „La cruche cassée", nach Greuze, von *T. Bouron*, 2400 M. (Davis). Unter den schönen Champlevé-Emailarbeiten ist ein Reliquiarium mit Figuren, deutsche Arbeit aus dem 13. Jahrhundert, besonders bemerkenswert, 5000 M. (Goldschmidt). Ferner ein ähnliches Stück aus dem 13. Jahrhundert, Jagdscenen, 7400 M. (Waring). Ein Reliquiarium mit den vier Evangelisten, 12. Jahrhundert, Kölner Arbeit, 13200 M. (Seligman). Ein Reliquiarium, 13. Jahrhundert, das Märtyrertum des Thomas Beckett darstellend, 10600 M. (Durlacher). Die besten Preise für Elfenbeinschnitzereien sind wie nachstehend zu verzeichnen: Eine Statuette der Jungfrau mit dem Jesusknaben, 14. Jahrhundert, französisch, 4400 M. (Goldschmidt). Der obere Teil eines Bischofsstabes, Reliefs mit Blumenumwindung, 14. Jahrhundert, französisch, 12200 M. (G. Salting). Maria mit dem Kinde auf einem Thron sitzend, 14. Jahrhundert, französisch, 8800 M. (Durlacher). Ein länglicher Kasten mit Relieffiguren von St. Thomas und Philippus, 14000 M. (Bourgeois). Ein ähnliches Stück, gotisch, mit Reliefschnitzereien, 13. Jahrhundert, 18400 M. (Bourgeois). Ein kleiner gotischer Altar, Maria mit dem Kinde, 14. Jahrhundert, 8000 M. (Durlacher). Den Beschluss des zweiten Tages bildeten Silberschmiedearbeiten kirchlichen Genres. Eine silberne Statuette der Jungfrau mit dem Kinde, deutsch, 15. Jahrhundert, 3800 M. (Steinharter). Ein Kelch mit Gravierungen, die h. Katharina und Agnes darstellend, deutsch, 15. Jahrhundert, 1300 M. (Bossard). Ein Ciborium, Petrus und die Jungfrau, in brillanten translucenten Farben, 15. Jahrhundert, 2600 M. (Durlacher). Ein silbernes Reliquiarium, vergoldet, gotisch, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts, 5000 M. (Durlacher). Der letzte Tag trug in seinem Verkaufsprogramm die Signatur: diverse Kunstgegenstände. Ein silberner Kelch, teilweise vergoldet, mit Fussgestell in Form eines Drachen, 10000 M. (Durlacher). Ein Reliquiarium, silber-vergoldet, Bergkrystall, mit den emaillierten und in Brillanten gefassten Wappen von Leon, Kastilien und Arragonien, 37000 M. (Davis). In der Spitzer-Auktion wurde diese aus dem 14. Jahrhundert stammende Antiquität für 32000 M. verkauft. Ein Elfenbeinkamm, mit liturgischer Schrift versehen, im Karolingischen Stil, 9. Jahrhundert, 4600 M. (Lowengard). In der Spitzer-Auktion mit 3000 Franks bezahlt. Ein schön graviertes Messer, 14. Jahrhundert, französisch 8000 M. (Harding). Ein Brevier mit Kalender, flämisches Manuskript im Stil des berühmten Grimani-Missale, 706 Blätter auf Velin, mit 167 Miniaturen, für Alfons V. von Portugal angefertigt am Ende des 15. Jahrhunderts, 28400 M. (Harding). Ein silber-vergoldetes Schiff, Neptun und Amphitrite reiten auf Seepferden, Augsburg, 17. Jahrhundert, 7400 M. (Bourgeois). Die Einnahme des dritten Tages betrug 343630 M., so dass der Gesamterlös der Auktion sich auf 1296110 M. stellt. Mithin wurde für die 324 Nummern der Sammlung ein Durchschnittspreis von 4000 M. erreicht, der in Anbetracht dessen, dass es sich nur um Werke der Kleinkunst handelt, als ein aussergewöhnlich hoher zu bezeichnen ist. Mr. Heckscher starb vor etwa Jahresfrist in Paris im Alter von 58 Jahren. Seine in früheren Jahren begangenen Irrtümer beim Sammeln glich er später dadurch aus, dass er alle zweifelhaften Objekte aus seiner Kollektion entfernte. Die im Jahre 1882 in London verauktionierte Hamilton-Sammlung erreichte zwar bei 2213 Nummern 8 Millionen Mark, aber im Durchschnitt nur ungefähr 3600 M. Für die 1892 versteigerte Magniac-Sammlung wurden rund 2 Millionen Mark, mithin bei 1554 Nummern 1400 M. im Durchschnitt bezahlt.

v. SCHLEINITZ.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* -- Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 26. 26. Mai.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZWEI GALERIE-PUBLIKATIONEN JOHANN NÖHRING'S.

Deutschlands Besitz an Werken der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts übertrifft den Frankreichs und steht dem Englands mindestens gleich, wenn die Quantität gemessen wird. England verdankt dem Reichtum, der Handelsmacht und einem an Energie und Geschmack bewundernswerten Sammlertum, das sich namentlich im 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bethätigte, ein Übergewicht, wenn die Qualität gemessen wird. Die politischen Umstände liessen in Deutschland eine grosse Zahl fürstlicher Kunstsammlungen entstehen, die im Laufe unseres Jahrhunderts einen mehr oder minder staatlichen und öffentlichen Charakter erhielten. Aus diesem Besitzstand hat der Kunsthandel selbst in traurigen Zeiten nicht geschöpft, um die Wünsche des jüngeren Reichtums und der jüngeren Sammlerneigung zu befriedigen, während der englische Hochadel manches hergab. Die jüngeren Wandlungen des Besitzstandes schlugen im allgemeinen für Deutschland günstig aus. Freilich — die deutschen Höfe haben vielfach mit bescheidenen Mitteln die Repräsentation geübt. Und die Beengtheit der Mittel hat hie und da der Qualität der Kunstwerke Eintrag gethan, die zum Schmucke der gross angelegten Schlösser erworben wurden. Weit mehr Bedeutung hat aber der Umstand, dass namentlich im vorigen Jahrhundert das Verständnis für die grossen Eigenschaften der holländischen Malerei in England weit lebendiger war als auf dem Festlande. Darunter leiden wir noch. Die holländische Malerei zeigt jenseits des Wassers ein anderes Gesicht als diesseits. In England ist eine relativ kleine Zahl holländischer Maler vertreten, darunter sind aber gerade die wahrhaft Grossen, die Selbständigen, die Individualitäten, deren Superiorität über die wimmelnde Menge der tüchtigen Maler, die das kleine Land in drei Generationen hervorgebracht hat, immer deutlicher erkannt wird. Einige dieser Grossen wurden in England so emsig gesammelt, dass von ihren Werken nicht viel auf dem Kontinent übrig blieb, — namentlich Hobbema und A. Cuijp. In Deutschland wird — fast mehr als in Holland selbst — die viel verzweigte Mannigfaltigkeit der holländischen Malerei offenbar. Hier findet der Forscher auch die kleineren Meister, die seltenen Maler, interessante Besonderheiten, ungewöhnliche Bezeichnungen. Und wenn auch in den deutschen Sammlungen eine stattliche Anzahl hervorragender Werke der Hauptmeister zu finden ist, so giebt doch eben dieser Reichtum an historisch Interessantem unseren Galerien die Signatur.

Ein Gang durch die Galerie in Schwerin weckt solche Erwägungen und Vergleichungen. Diese Sammlung, die in ihrer nordischen Abgelegenheit nicht nach Gebühr bekannt ist, entspricht ihrer Entstehung nach recht dem Typus der deutschen aus fürstlichen Schlössern herausgewachsenen Staatssammlung. In neuerer Zeit ist nicht so viel hinzuerworben worden, als dass der Grundcharakter verwischt erschiene.

Die Galerie ist gross, sie umfasst mehr als 1100 Bilder, überwiegend holländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts. Eine Fundgrube für interessante Beobachtungen über holländische Maler und ihre deutschen Nachahmer und Schüler. Eine entschiedene Vorliebe für einige Stillleben- und Landschaftsmaler, die allerdings mit der heutigen Schätzung sich nicht stets trifft, spricht sich in der Sammlung aus.

Die verdiente Lichtdruckanstalt von *Joh. Nöhring* in Lübeck, die schon vor Jahren eine grössere Zahl wohl gelungener Lichtdrucke nach Gemälden der Sammlung angefertigt hat, beginnt jetzt mit einer auf vier Lieferungen, 100 Tafeln, berechneten Veröffentlichung der Schweriner Gemälde. Die neuen Lichtdrucke zeichnen sich wie alle Arbeiten der Lübecker Anstalt durch eine schlichte Solidität aus, die künstlichen Aufputz vermeidet und auf das sonst vielfach beliebte Retuschieren und „Verschönern" der Nachbildungen grundsätzlich verzichtet. Für wissenschaftliche Zwecke namentlich sind die Blätter mustergültig. Besonders erfreulich ist das ungewöhnlich stattliche Format der Abbildungen (durchschnittlich 30×22 cm) und die vollkommene Haltbarkeit und Unveränderlichkeit, die dem eigentlichen Lichtdruck eigen ist. Der Lichtdruck erscheint hier in seiner natürlichen stumpfen Oberfläche, nicht mit einer Glasur.

Über die Auswahl der abgebildeten Gemälde kann heute, da nur die erste Lieferung vorliegt, kein rechtes Urteil abgegeben werden. Für die Bestimmung der Bilder ist natürlich der von Schlie verfasste Katalog der Galerie massgebend, der bei seinem ersten Erscheinen (1882) durch die Gründlichkeit und Genauigkeit der Angaben und die vorsichtige Sorgfalt der Zuschreibungen Aufsehen erregte.

Die uns vorliegende erste Lieferung bringt 25 Tafeln, mit Ausnahme einer Architektur von *Bellotto* und eines Geflügelstückes des in Frankreich thätigen *Oudry*, nur niederländische Werke des 17. Jahrhunderts, ganz überwiegend holländische. Von den vlämischen Bildern der Sammlung bringt die Mappe das mit dem Monogramm signierte Gemälde des *Van Herp*, eines seltenen, ziemlich schwachen Nachahmers des Rubens und des Snyders, und zwei voll bezeichnete sehr gute Arbeiten des *Teniers*.

Unter den reproduzierten holländischen Gemälden sind die verschiedenen Gattungen der holländischen Malerei ziemlich gleichmässig vertreten, das Porträt, das Genre, die Landschaft, die Marine. Rembrandt, von dem die Schweriner Galerie zwei Studienköpfe besitzt, ist in der Lieferung nicht vertreten, aus seiner Schule stammt das abgebildete ausdrucksvolle Brustbild eines betenden Greises, das dem *Salomon Koninck* zugeschrieben wird. Von dem hoch begabten, früh verstorbenen Rembrandtschüler *Carel Fabritius,* dessen Werke höchst selten sind, besitzt die Schweriner Galerie das berühmte Hauptwerk, den „Landsknecht" (oder die „Wache"). Das voll bezeichnete und mit dem Todesjahr des Meisters (1654) datierte Bild erinnert am ehesten an die gleichzeitigen Schöpfungen des Nikolaas Maes, in der an Rembrandt's Vorbild geschulten malerischen Behandlung und der schlichten Auffassung des Motives. Die historische Bedeutung des Carel Fabritius liegt darin, dass er zwischen Rembrandt, der sein Lehrer, und dem Delfter v. d. Meer, der sein Schüler gewesen sein soll, zu vermitteln scheint. Wie Fabritius von Rembrandt zu den grossen Koloristen, dem Delfter Meer und Pieter de Hoogh hinüberleitet, so führt *Gerard Dou,* der sich an Rembrandt's Jugendstil bildete, von dem grossen Mittelpunkt zu den Leydener Feinmalern. Dou ist in unserer Lieferung mit dem Genrebilde einer Köchin gut vertreten, während von seinem Nachfolger, dem älteren *Frans Mieris,* eine durch das frühe Datum (1658) interessante Gesellschaftsscene abgebildet ist, die freilich mehr an das Muster Terborch's als an das Dou's denken lässt. Der schöne *„Terborch"* der Schweriner Galerie — auch von 1658 —, der sich in der Lieferung befindet, hat unter den wenigen reicheren Kompositionen des Meisters in deutschen Sammlungen kaum ein gleichwertiges Gegenstück.

Das Genrebild einer sitzenden alten Frau ist mit einer Nottaufe *Brekelenkam* genannt. Die leicht kenntliche Art dieses tüchtigen Meisters erscheint nicht deutlich in dem Bilde. Der hier abgebildete *„Steen"* der Sammlung ist bezweifelt worden, doch scheint trotz der wunderlichen und wohl falschen Signatur die Echtheit des Bildes nicht ausgeschlossen. Jan Steen ist ja unter allen holländischen Malern vielleicht der am wenigsten gleichmässige, was die Qualität der Arbeiten betrifft. Übrigens muss unser Bild, falls es nicht von Steen herrührt, eine Kopie nach ihm sein, da die Anordnung, die Auffassung und die Typen wenigstens ganz ihm gehören.

Besonderes Interesse erregen die vier hier abgebildeten Gemälde von *Paul Potter,* um die alle deutschen Galerien die Schweriner Sammlung beneiden. Die Bilder des früh verstorbenen Tiermalers sind im allgemeinen so selten, dass der Besucher der Schweriner Galerie mit Erstaunen die echten „Potter" findet. Freilich zu den allerbesten Werken des Meisters gehören sie nicht, doch geben die mit der schönen Kursivsignatur des Malers voll bezeichneten und datierten Bilder — 1648 (zweimal), 1649, 1651 — eine klare Vorstellung von der Art des Malers. Das Landschaftliche leidet, wie fast stets bei Potter, unter dem Mangel an Mittelgrund, auch ist es mit einer gewissen ängstlichen Trockenheit durchgeführt. Die Menschen sind ein wenig plump gezeichnet. Die unvergleichlich scharfe Beobachtung ist durchaus auf das Weidevieh koncentriert, dessen Gestalt, Bewegungsart, Hautstruktur, Blick und Ausdruck bewundernswert wiedergegeben sind.

Van Goijen, der das holländische Heimatland in etwas eintöniger Weise, aber mit feiner Empfindung für Luft und Licht dargestellt hat, ist mit zwei Bildern gut vertreten. Der *„Philips Wouwermann"* der Sammlung fällt durch den ungewöhnlichen Gegenstand auf — eine Bärenhetze. Vielleicht dass dem Meister

eine Rubens'sche Komposition bekannt geworden war. Aus der sehr grossen Zahl von Marinen des Amsterdamers *L. Backhuijsen*, die Schwerin besitzt, bringt die Lieferung zwei gute Specimina.

Gleichzeitig mit der Publikation der Schweriner Galerie beginnt Nöhring die Ausgabe eines ebenfalls auf mehrere Lieferungen berechneten Werkes, das einer der grössten und reichsten deutschen Privatsammlungen gewidmet ist, nämlich der Galerie des Konsuls *Ed. F. Weber* in Hamburg. An Vielseitigkeit übertrifft diese relativ junge Privatsammlung die übrigen vornehmen und reichen Sammlungen älterer Gemälde Deutschlands, da die Herren Baron Oppenheim (Köln), v. Carstanjen (Berlin), Schubart (München) und Ad. Thiem (jetzt San Remo) fast ausschliesslich oder doch ganz überwiegend den Niederländern des 17. Jahrhunderts ihr Interesse zugewandt haben. Schon 1892, als das wissenschaftliche Verzeichnis der Sammlung von K. Woermann im Druck erschien, besass Herr Weber 300 alte Gemälde. Doch sind der Umfang und die Universalität nicht die einzigen Ruhmestitel der Hamburger Sammlung. Schon die erste, uns vorliegende Lieferung der neuen Nöhring'schen Publikation zeigt 25 hervorragende oder doch interessante Gemälde, in buntem Beieinander, aus fast allen Schulen und Zeiten.

Ich hebe von den in Lichtdruck abgebildeten Bildern diejenigen heraus, die besonders hohes Interesse erregen.

Das schönste Florentiner Bild der Sammlung, eine Madonna mit zwei Engeln, stammt nicht von *Raffaelino del Garbo*, unter dessen Namen es nach einer falschen Tradition hier erscheint, sondern von einem guten Nachfolger des *Domenico Ghirlandajo*, was schon von anderer Seite bemerkt worden ist. An Qualität steht die Tafel hinter den Arbeiten Domenico's kaum zurück. Von *Palma Vecchio* bringt die Lieferung eine Verkündigung, die mit der voll erblühten Pracht der venezianischen Hochrenaissance entzückt. Eine stürmische Kreuzigung des *G. B. Tiepolo* zeigt, wie viel Geist und welch reiche Erfindung dekorativer Wirkungen noch diesem letzten Enkel der grossen venezianischen Malkunst gegeben war.

Die spanische Schule ist durch eine thronende Madonna *Murillo's* vertreten, die erst kürzlich durch den Pariser Kunsthandel aus vornehmem spanischen Besitze in die Hamburger Sammlung kam.

Das ebenfalls erst vor wenigen Jahren aus der Sammlung Baudot erworbene, unter dem Namen *Broederlam* publizierte Triptychon hat als nordfranzösische oder südniederländische Arbeit vom Ende des 14. Jahrhunderts — abgesehen von den für Broederlam beglaubigten Tafeln in Dijon — kaum seinesgleichen. Dieses wichtige Monument der Stilstufe, die die van Eyck überwanden, zeigt eine feine, keineswegs pedantische Symmetrie und eine schmiegsame Einordnung der Gestalten in die Vierpassform. Ob die merkwürdige Tafel von derselben Hand ist, wie die Flügel in Dijon, also von Broederlam, möchte ich bezweifeln.

Ein schönes Specimen der niederländischen Malerei zu Anfang des 16. Jahrhunderts ist die dem *Meister vom Tode Mariae* mit vollkommenem Recht zugeschriebene Kreuzigung Christi. Die Tafel gehört der Spätzeit des Meisters an, wie einige entsprechende Kompositionen in Neapel und Genua. Die tiefe Empfindung hat nicht mehr die Naivetät des 15. Jahrhunderts, schlägt selbst zuweilen in Empfindsamkeit um, und in der absichtlich bewegten Figur des Johannes wird ein starker Gefühlsausdruck etwa im Sinne Leonardo's nicht gerade glücklich versucht.

Die oberdeutsche Malerei derselben Zeit ist mit einer Verkündigung *Altdorfer*'s vertreten, die durch das Monogramm beglaubigt (datiert von 1521), doch nicht gerade zu den charakteristischen Schöpfungen des poetischen Malers gezählt werden darf. Die freundlich spielende Phantasie Altdorfer's scheint hier wie gebunden durch die Konvention, und der landschaftlichen Natur, in deren selbständiger Wiedergabe des Meisters beste Kraft lag, ist hier gar kein Raum gewährt.

Die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts herrscht zwar in der Sammlung Weber nicht so unbedingt, wie in den allermeisten Privatgalerien alter Gemälde, immerhin nimmt sie auch hier noch den breitesten Raum ein.

Unsere Lieferung zeigt ein schönes, die zweite Gemahlin des Meisters vorstellendes Bildnis von *Rubens* und einen dem *Jordaens* zugeteilten Knabenkopf (den jugendlichen Johannes?), eine Arbeit, die wohl eher *van Dyck* unter der Anregung des Rubens ausgeführt hat. Von den grossen Holländern sind Rembrandt, Frans Hals und Adriaan v. Ostade würdig repräsentiert. Der grosse „*Rembrandt*" — die Ehebrecherin vor Christus — entstammt der Blenheim-Sammlung und kam erst kürzlich über Paris zu Herrn Weber. Das nicht bezeichnete und nicht datierte Bild, das in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts entstanden sein muss, weist einige merkwürdige, für Rembrandt auffällige Eigenschaften in der vollen und reichen Komposition auf und auch in einzelnen Typen. Vielleicht wurde Rembrandt zu dieser Schöpfung angeregt durch ein Werk Tizian's, Rocco Marconi's oder eines anderen Meisters der venezianischen Hochrenaissance. Der andere, minder bedeutende „Rembrandt" der Sammlung stellt einen spanischen oder auch jüdischen Knaben in sehr glatter Malweise, in fast einfarbigem grünlichen Kolorit dar. Das Bild, das sich eine Zeitlang im Berliner Privatbesitze befand,

stammt aus den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts.

Das durch die Datierung (1624) besonders interessante männliche Porträt von *Frans Hals* ist ein gutes und charakteristisches Werk aus der lichten, freudigen Zeit des Meisters. Der kleine *„Ostade“* ist ganz besonders hübsch und vereinigt mit einer diesem Maler speciell eigenen Kunst Schärfe der Durchführung mit malerischer Weichheit der Erscheinung.

Die Ausstattung der Publikation ist genau ebenso wie die des Schweriner Galeriewerkes. Alles, was zum Lobe jener Mappe gesagt wurde, gilt auch von dieser, die etwa noch dankenswerter erscheint, weil sie einer Privatsammlung gewidmet ist.

MAX J. FRIEDLAENDER.

BÜCHERSCHAU.

Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von *Jacob Burckhardt.* Siebente verbesserte und vermehrte Auflage unter Mitwirkung von C. v. *Fabriczy* und anderen Fachgenossen bearbeitet von *Wilhelm Bode.* Leipzig, E. A. Seemann, 1898.

Die kürzlich erschienene siebente Auflage des Cicerone zeigt in der äusseren Gestalt und in der Anordnung des Stoffes keine erhebliche Abweichung von der letzten Auflage des Jahres 1893, nur dass im ersten Bande des zweiten Teiles jetzt die Plastik der Architektur vorangeht, während es in den früheren Auflagen umgekehrt war. Das ganze Werk besteht wieder aus vier Bänden, von denen der erste die antike Kunst behandelt. Die übrigen drei Bände sind dem zweiten Teil, der neueren Kunst, gewidmet. Plastik und Architektur füllen den einen, die Malerei den anderen Band, während der dritte den Registern des zweiten Teiles, der neueren Kunst, vorbehalten ist. Die letztere Einrichtung hat sich im Laufe der Jahre sehr bewährt und allseitige Anerkennung gefunden. Man kann dieses nur circa 150 Seiten starke Buch an Ort und Stelle sehr gut als kurzen, das Hauptsächlichste enthaltenden Katalog benutzen und sich nachträglich nach den beigefügten Seitenzahlen im Text über die betreffenden Kunstwerke orientieren. Eine neue Auflage des Cicerone war gerade deshalb sehr wünschenswert, weil durch Venturi's rastlose Thätigkeit in den italienischen Sammlungen während der letzten Jahre zahlreiche Umwälzungen und Verbesserungen vorgenommen worden sind, welche zu berücksichtigen waren und auch gewissenhaft berücksichtigt worden sind. Auch an Umfang hat der Cicerone gewonnen, wenigstens der zweite Teil, die neuere Kunst, der, gegen die 845 Seiten der sechsten Auflage, 928 Seiten zählt. Besonders der Plastik und Architektur ist diese Erweiterung zu gute gekommen. In dem der Malerei gewidmeten Bande ist ein ganz neuer kleiner Abschnitt, den Kupferstich und Holzschnitt behandelnd, eingeschoben worden, die bis jetzt im Cicerone ganz vernachlässigt wurden. Das Register lehrt uns, dass auch eine ganze Reihe kleinerer Städte aufgenommen worden ist, ein Umstand, der besonders den Kunstgelehrten, die abgelegenere Gebiete aufsuchen, willkommen sein wird. Der gesamte Inhalt ist auch diesmal einer genauen Revision unterworfen worden, um die Künstlerbestimmungen mit den neuesten Forschungen in Einklang zu bringen und neu gefundene oder erworbene Kunstwerke einzureihen. Wilhelm Bode hat auch diese siebente Auflage des wichtigen Werkes bearbeitet, mit einer ganzen Reihe von Mitarbeitern, unter denen diesmal C. von Fabriczy besonders mitgewirkt hat. Der Name Bode's, welcher Italien kennt wie kein zweiter deutscher Kunstgelehrter und der mit weit umfassendem Blick alle Gebiete der Kunst beherrscht, bürgt uns dafür, dass der Cicerone in wissenschaftlicher Beziehung auf der Höhe steht und dem Laien sowohl als dem Forscher in der That als Führer und Leiter durch Italiens Kunstschätze dienen kann.

U. Th.

NEKROLOGE.

Budapest. — Der Genremaler *Otto Koroknyai* (geb. 1856), der in den letzten Jahren auch Porträts und Historienbilder malte, ist in Budapest am 27. April gestorben.

N.

† *Petersburg.* — Der bekannte Schlachtenmaler *N. D. Dmitrijew-Orenburgski,* geboren 1838 in Nishni-Nowgorod, ist am 21. April gestorben. 1871—1874 arbeitete derselbe bei Knaus und Vautier in Düsseldorf, dann längere Zeit in Paris. Der russisch-türkische Krieg veranlasste ihn, sich der Schlachtenmalerei zu widmen, in der er Bedeutendes leistete. Er malte unter anderem einen Cyklus von 30 Bildern aus dem russisch-türkischen Kriege, der sich im Besitze des russischen Hofes befindet. 1883 wurde er zum Professor der Schlachtenmalerei ernannt.

PERSONALNACHRICHTEN.

München. — Die durch den Tod Alexander von Liezenmayer's erledigte Professur für kirchliche Malerei an der Akademie der bildenden Künste ist dem Maler *Martin Feuerstein,* geboren 1856 im Elsass, übertragen worden.

WETTBEWERBE.

† *Preisausschreiben für einen monumentalen Brunnen in Bromberg.* Das preussische Kultusministerium hat für einen monumentalen Brunnen auf dem Weltzienplatz hinter der Paulskirche in Bromberg für preussische und in Preussen lebende andere deutsche Bildhauer einen Wettbewerb ausgeschrieben, in dem drei Preise von 3000, 2000 und 1000 M. zur Auszahlung kommen und dem Preisgericht vorbehalten ist, höchstens fünf weiteren Bewerbern für anerkennenswerte Arbeiten Entschädigungen von je 600 M. zuzusprechen. Für die Gesamtkosten der Ausführung des Brunnens, dessen Bildwerke in Bronze hergestellt werden sollen, stehen 80000 bis 100000 M. zur Verfügung. Die Entwürfe sind bis zum 1. Dezember 1898, nachmittags 3 Uhr in der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, Unter den Linden 38, kostenfrei einzusenden. Die Entscheidung erfolgt durch die Landes-Kunstkommission, welcher zu diesem Zwecke zwei Vertreter der Stadt Bromberg mit Stimmrecht beitreten. Ein Plan des Weltzienplatzes und seiner Umgebung sowie ein Abdruck des Preisausschreibens, das die näheren Bestimmungen enthält, können bei dem Bureau der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, Universitätsstrasse 6, in Empfang genommen werden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Paris. Behufs Einreihung der *Neuerwerbungen* ist das *Luxembourg-Museum* Ende März vierzehn Tage lang geschlossen gewesen. Direktor Bénédite hat diese Zeit zu umfangreichen Veränderungen benutzt. Zunächst sind sämtliche Bilder des Museums niedriger gehängt worden und eine grosse Anzahl hat günstigere Plätze erhalten. Ferner hat im

Saale der vorübergehenden Schwarz- und Weiss-Ausstellungen der Radierer Bracquemond dem höchst interessanten Erneuerer des Kupferstichs *Gaillard* (1834—1887; vgl. über ihn den Aufsatz Bénédites in der Chronique des Arts vom 16. April) Platz gemacht. Die nächste Ausstellung soll den Lithographien Fantin-Latour's gewidmet sein. — Die Neuerwerbungen erstrecken sich auf alle Gebiete. 1) *Gemälde und Pastelle.* In die kleine Reihe der im Luxembourg vertretenen ausländischen Künstler ist der Genfer *Baud-Bovy* mit einer von der Abendsonne überstrahlten Gebirgseelandschaft und der junge Amerikaner *Tanner* mit seiner „Auferweckung des Lazarus", die im vorigen Salon berechtigtes Aufsehen erregte, aufgenommen worden. Im Saale I hat das schöne Porträt seines Vaters von *Français*, im Saale II die trefflich gemalte, an Bonvin erinnernde „Wirtschaftsfrau" von *Joseph Bail*, auch aus dem vorigen Salon bekannt, im Saale III das Bildnis Dumas' von *Meissonnier* und eine grosse stimmungsvolle Landschaft von *Boudot* („die goldene Jahreszeit") Aufstellung gefunden. Die nicht übermässig wertvollen neuen Bilder des Saales V — das Français-Bildnis von *Carolus Duran* und das Porträt seines Vaters von dem kürzlich verstorbenen *Boulard* — sind wohl beide Schenkungen. Äusserst zahlreich, aber von sehr verschiedenem Werte, sind die Neuerwerbungen der beiden hintersten Säle. Das bemerkenswerteste Bild im Saale VIII ist ein Werk von *Lunois*, eine jener spanischen Scenen, die durch seine Lithographien so bekannt geworden sind; nächstdem erregen ein Pastellporträt von *Roll*, ein kleines Herbstbild aus dem Parke von Versailles von *Helleu*, der als Zeichner und Radierer weit bekannt ist, und ein — man verzeihe den Ausdruck — „fesches" Pastell eines halbausgekleideten Mädchens von *Vidal* unser Interesse. Weniger erfreulich ist der liegende „Heilige Hieronymus" von *Benner*, das grosse Damenbildnis von *Baschet* und besonders die geleckte „Dame am Klavier" von *Mochard*. Die vier neuen Bilder des Saales IX sind alle trefflich. Die vielleicht ein wenig zu ideal aufgefassten, stark an Harrisson erinnernden „Handwerksburschen am Bache" von *Muénier* (Marsfeldsalon 1897) wie die kräftige Freilichtmalerei „In der Stierkampfarena" von *Richon-Brunet*, desgleichen die koloristisch äusserst kühne „Bitte an die Jungfrau" von *Bompard*, wie die vom zartesten Goldschimmer überhauchte Dämmerungslandschaft „Der Herbst" von *René Ménard* (Pastellisten-Ausstellung 1897). Saal XI endlich enthält ausser der wundervollen „Nacht" von *Fantin-Latour*, vielleicht dem schönsten Bilde des vorjährigen Salons der Champs Elysées, ein grosses Familienbildnis von *Carolus Duran* (Marsfeld 1897), eine Mondscheinlandschaft von *Chudant* und minder bedeutende Werke von *Ordinaire, Brandon* und *Sabatté*. — 2) *Skulpturen.* Die schöne Marmorgruppe „Hagar und Ismael", die ihrem Schöpfer im vorigen Jahre beinahe die Ehrenmedaille eingetragen hätte, hat wegen ihrer Grösse nur im Vorgarten des Museums aufgestellt werden können. In den Skulpturensaal ist eine zarte Mädchenfigur „Auf dem Felde" von *Boucher*, eine grosse realistisch aufgefasste Frauengestalt „Die Verzweifelung" von *Captier* (beide von den Champs Élysées 1897) und die kleine Reiterstatue Napoleons von *Gérôme* aufgenommen worden. — 3) Die Sammlung moderner *Medaillen* ist durch die Aufnahme eines Rahmens mit Medaillen von *Patey* und von 50 Medaillen von *Chapu* sowie von neuen Werken von *Vernier* zur grössten Frankreichs geworden. — 4) Unter den *kunstgewerblichen Gegenständen* sind eine grosse japanisierende Vase von *Allonard* und verschiedene neue Erzeugnisse der *Manufaktur von Sèvres* hervorzuheben.

Lübeck. — Im September d. J. veranstaltet der *Lübecker Kunstgewerbeverein* eine internationale Ausstellung von Plakaten und modernem Buchschmuck. Anmeldungen und Auskünfte durch Architekt Max Metzger, Lübeck, Sophienstrasse 24, und Otto Grautoff, Stettin, Bogislavstrasse 7 II.

München. — *Die Jury der Jahresausstellung* 1898 im Kgl. Glaspalast hat sich folgendermassen konstituiert. Sektion Malerei: Hans Petersen, Vorsitzender, Heinrich Rettig, Schriftführer; Angelo Graf v. Courten, Emil Hellrath, Karl Gustav Herrmann, Professor Johann Herterich, Frank Kirchbach, Dr. Franz v. Lenbach, Albert Müller-Lingke, Franz Pernat, Emil Rau, Ernst Schmitz, Leopold Schmutzler, Professor Otto Seitz, August Splitgerber. Sektion Bildhauerei: Karl Georg Barth, Vorsitzender, Fritz Christ, Josef Menges, Franz Schneider, Julius Zumbusch. Sektion Architektur: Professor Josef Bühlmann, Vorsitzender, Martin Dülfer, Professor Georg Hauberrisser, Professor Heinrich Freiherr v. Schmidt, Professor Emanuel Seidl, Professor Gabriel Seidl. Sektion vervielfältigende Künste: Wilhelm Rohr, Vorsitzender, Georg Hensinger, Josef Holzapfel.

London. — *Eröffnete Sommerausstellungen.* Bis jetzt sind unter der Flut von Kunstausstellungen als die wichtigeren für die kommende Saison, die nachstehenden zu bezeichnen: Im „Burlington Fine Art Club", Gemälde der alten Mailänder Schule. Im ganzen 75 Bilder aus englischem Privatbesitz, von denen etwa 40 bisher niemals öffentlich ausgestellt wurden. — Die „New-Gallery" zeichnet sich aus durch mehrere Porträts von *Sargent*, sowie durch Werke von *Watts, Burne-Jones, Walter Crane* und *Alma Tadema*. — Die Stützen in der diesjährigen „Ausstellung der Aquarellisten" bilden die Arbeiten von *Thorne Waite, W. Allan, Goodwin, E. Walker, Marshall, Pilsbury, Miss Montalba* und last not least, die ihres Präsidenten *Ernst Waterlow*. Die Landschaft dominiert, dagegen fehlen Porträts fast gänzlich, wenn man als solches nicht den berühmten Ägyptologen *Petrie* betrachten will, der bei Theben Ausgrabungen leitend dargestellt ist. *Walter Crane* hat ein nicht recht verständliches Werk in Gestalt eines an eine Thür klopfenden Engels geliefert. — England ist das Land der Specialitäten, und so sehen wir im „Alpen-Klub" hier zur Sache Gehöriges von *Mac Whirter* und *A. Parsons*. In der Ausstellung bei Dunthorne dagegen nur Bilder von Kairo bis Assouan. — In der „Fine Art Society" hat der französische Karikaturist *Caran d'Ache* der Ausstellung seinen Stempel aufgedrückt. — „Die Gesellschaft der Freunde französischer Miniaturen" hat in der „Hannover-Gallery" ihre Sammlungen dem Urteil des Publikums vorgelegt. — In der „Dowdeswell-Gallery" sind in diesem Jahre nur Aquarellen von englischen Kathedralen zu sehen. Die besten Arbeiten stammen von *Mr.* und *Mrs. Hine*. — *Mr. Goode* in South-Audley Street hat eine historische Ausstellung ins Leben gerufen, die Porzellan, Wappenmalerei, alte Emails, Krönungs- und Wappengläser enthält. Besonders bemerkenswert sind alte Emails nach Flaxman, von *Thomas Bott* ausgeführt. Ebenso sind Arbeiten nach Raphael, Guido Reni, Thorwaldsen und Gibson vorhanden. — Im Krystallpalast hat der Prinz von Wales eine photographische Ausstellung eröffnet, die in jeder Beziehung eine Übersicht von Daguerre bis zum heutigen Tage gewährt. v. SCHLEINITZ.

Amsterdam. — Die *Rembrandt-Ausstellung*, welche zu Ehren der Krönung der jugendlichen Königin Wilhelmina hier stattfinden wird, verspricht nach den bisherigen Zusagen glänzend zu werden. Die englischen Rembrandtbesitzer, dem Beispiele ihrer Königin folgend, stellen in liberalster Weise ihre Schätze zur Verfügung. Die Herzöge von Westminster und Devonshire, die Earls of Northbrook,

Spencer und Derby, Lord Wantage, Sir Charles Turner, Mr. Jonides, Mr. Cartwright gehören zu den Ausstellern. Desgleichen die grossen Pariser Sammler: Rudolph Kann, Léon Bonnat, Mad. André, Jules Porgès, Adolphe Schloss, sowie der Kunsthändler Durand Ruel. Aus Deutschland ist vor allem der Grossherzog von Sachsen-Weimar mit seinem herrlichen Selbstporträt des Künstlers zu nennen, sodann der Fürst von Liechtenstein mit der Toilette der Judenbraut und die Herren Freiherr Albert von Oppenheim in Köln und Professor Martius in Bonn, aus Belgien der Graf Cavens in Brüssel mit der Skizze „Christus am Kreuze" aus der Sammlung Wilson. Im ganzen sind bereits mehr als vierzig Gemälde zugesagt. Ausserdem werden Handzeichnungen des Meisters ausgestellt werden, wozu die Beiträge der beiden grossen Sammler Adolph von Beckerath in Berlin und J. P. Heseltine in London wohl den Hauptstock liefern werden. Die Ausstellung findet vom 8. September bis 31. Oktober im neuen städtischen Museum zu Amsterdam statt. Anmeldungen nimmt der Sekretär der Kommission Herr C. G. 't Hoofn jr., Direktor des Museums Fodor, sowie Dr. C. Hofstede de Groot, Falckstrasse 33, Amsterdam entgegen. Ehrenmitglieder sind für Deutschland Geh. Reg.-Rat Dr. W. Bode in Berlin, für Frankreich Ritter A. de Stuers, holländischer Gesandter in Paris und für England Lord Reay und Baron Donald Mackay in London.

✡ *Leipzig.* — In der Akademie der bildenden Künste ist eine *Holzschnittausstellung* eröffnet worden, die bis 12. Juni dauert und die hervorragenderen deutschen Arbeiten des reproduzierenden Schnittes seit den siebziger Jahren vereinigt. Die Ausstellung ist gut beschickt, auch einige farbige Arbeiten von *Paar* und *E. Hofmann* fehlen nicht, von originalen Arbeiten hat *Hoberg* sehr bemerkenswertes ausgestellt.

✡ *Leipzig.* — Im Kunstgewerbemuseum hat der Centralverein für das Buchgewerbe eine grosse *Ausstellung von Ansichtspostkarten* veranstaltet, die viel Besucher anlockt, wiewohl die künstlerischen Karten nur eine ganz geringe Minderheit unter den 12000 Nummern bilden.

H. A. L. In der April- und Maiausstellung der *Ernst Arnold'schen Hofkunsthandlung* in Dresden dürfte die Sammlung von etwa hundert der herrlichsten Gläser von *Louis C. Tiffany* in New-York als die interessanteste Erscheinung zu betrachten sein. Sie übertreffen die bekannten Ziergläser von *Köpping* und *Gallé* nicht nur durch die Mannigfaltigkeit und Originalität der Form, sondern vor allem durch den Reichtum an farbigen Nuancen, die auf dem höchsten Raffinement im Geschmack und in der technischen Ausführung beruhen. Dabei vermeidet der Künstler jede Wiederholung, so dass jedes Stück, das aus seiner Hand hervorgeht, von den anderen verschieden ist. Neben diesen Tiffany-Gläsern interessieren eine lange Reihe von meist kleineren Bildhauerarbeiten, die nicht nur von bekannteren deutschen Meistern wie von *Adolf Hildebrand, Martin Schauss, August Hudler, Echtermeyer,* sondern auch von den ersten Vertretern der belgischen Plastik herrühren. Wir begegnen hier zum Teil denselben Künstlern, die in der vorjährigen Dresdener internationalen Ausstellung Aufsehen erregt haben, z. B. *Jef Lambeaux, Charles Samuel, Charles van der Stappen;* zu ihnen gesellen sich aber auch mehrere in Deutschland noch kaum bekannte Künstler, wie *Thomas Vincotte,* der eine Meduse aus Elfenbein und Silber vorführt, *Robert Franges,* unter dessen Arbeiten der äusserst charakteristische Kopf des Heiligen Dominicus auffällt, und *Fritz Zadow,* dessen Fischerjungen wir hervorheben wollen. Ausserdem sind wiederum eine Anzahl Proben des mehr und mehr sich bei uns einbürgernden Kopenhagener Porzellans, die wir allerdings nur teilweise schön finden, und prachtvolle Teppiche, sowie Beleuchtungskörper der verschiedensten Art von *Otto Eckmann* in Berlin zu sehen.

H. A. L. *Dresden* hat vor kurzem einen neuen, dritten Kunstsalon erhalten, der neben dem Ernst Arnold'schen und dem Wollframm'schen dazu bestimmt ist, das Dresdener Publikum mit den Erzeugnissen der modernen Kunst bekannt zu machen. Er ist in den Parterrezimmern des Europäischen Hofes untergebracht und steht mit dem Wintergarten dieses an der Pragerstrasse gelegenen Hotels in Verbindung. Der Unternehmer ist der Kunsthändler *Hermann Holst,* der gegenwärtige Inhaber der *Emil Richter'schen* Kunsthandlung, die am 1. Mai das Jubiläum ihres fünfzigjährigen Bestehens gefeiert hat. So viel sich jetzt erkennen lässt, scheint die Absicht zu bestehen, in dem neuen Salon der jüngeren Dresdener Kunst eine besondere Pflege zu teil werden zu lassen. Wenigstens waren die Mitglieder der Dresdener Secession in der ersten Ausstellung des Salons zahlreich vertreten, leider jedoch zum grossen Teil nur mit Bildern, die schon längere Zeit bekannt sind. Ausserdem hatte *Gotthard Kuehl* ein Interieur aus dem Oberhofmarschallamt beigesteuert und eine Reihe Dresdener Strassenbilder, die mit der an dem Künstler bekannten Virtuosität gemalt sind, die aber, weil sie sich immer in den alten Bahnen bewegen, kaum noch sonderlich auffallen. Wesentlich zur angenehmen Abwechslung dient die Ausstattung der Salons mit *Gallé'schen* Kunstgläsern, deren Einführung in Dresden Herrn Holst zu verdanken ist, und die Schmückung mit anderen Erzeugnissen des modernen Kunstgewerbes, wodurch der Eindruck des Behaglichen und Wohnlichen, den die Räume des neuen Salons überhaupt machen, nur verstärkt wird.

A. R. *Berlin.* — Die *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Neuzeit,* die dritte in der Reihe der von der *Kunstgeschichtlichen Gesellschaft* veranstalteten, ist am 19. Mai in Berlin eröffnet worden. Die Anordnung und Aufstellung der Kunstwerke bot sich den zur Eröffnung geladenen Besuchern in doppeltem Sinne vollendet dar. Fertig und zugleich vollendet in allen Teilen, wo Geschmack im Arrangement die Wirkung der einzelnen Kunstwerke, namentlich der an den Wänden hängenden Gemälde, Reliefs, Gobelins u. s. w., der auf Konsolen oder Postamenten vor den mit dunkelrotem Stoff bekleideten Wänden aufgestellten Bildwerke erhöhen kann. Leider waren die Leiter der Ausstellung trotz angestrengter Arbeit weder mit dem Katalog noch mit der Nummerierung und näheren Bezeichnung der Gegenstände fertig geworden, und diesem Mangel, der bei der enormen Zahl der ausgestellten Objekte besonders schmerzlich empfunden wurde, konnte bis zur Zeit, wo diese Zeilen in den Druck gehen, nicht abgeholfen werden. Das schadet aber auch nicht viel, da es sich, wenn man von einigen bekannten Prachtstücken absieht, nicht um eine auf das grosse Publikum spekulierende, sensationelle Schaustellung, sondern um eine solche handelt, die zu intimen Studien reizt. Der Kunsthistoriker und der Kunstsammler werden aus dieser Ansammlung von Kunstwerken jeglicher Art mehr Belehrung und Nutzen ziehen als der dilettantische Kunstfreund, der nur auf ästhetische Genüsse sieht. Aber auch diesem ist, wenn er seine Augen schärfen will, ein Studium der Ausstellung dringend zu empfehlen. Sie spiegelt mit vollkommener Treue den gegenwärtigen Stand des Kunstsammlers und Kunstforschers in Berlin wieder, der — wer wollte es leugnen! — heute wie seit fast zwanzig Jahren im wesentlichen von Wilhelm Bode beeinflusst wird. Jetzt

überwiegt die Neigung für die primitiven Meister des 15. Jahrhunderts und für alle dekorativen Künste im weitesten Sinne des Wortes. Die ästhetische Wertschätzung ist in den Hintergrund getreten. Man schätzt das Individuelle am höchsten, auch wenn es sich noch so befangen giebt. Man findet die Knospe reizvoller, als die zur edlen Pracht erschlossene Blüte. Alle Kunstsammler Berlins, die irgend etwas Bedeutendes besitzen, sind den Werbern der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft bereitwillig entgegengekommen, so dass dem Kunstfreund, der nicht in Berliner Privatsammlungen Bescheid weiss, sehr viel Neues geboten wird, namentlich an kleinen Gemälden des 15. Jahrhunderts, an Kleinbronzen und Plaketten, an Majoliken und Emailmalereien, an Arbeiten aus Edelmetall, an Kunstmöbeln und Werken der Textilkunst. Auf die Einzelheiten der Ausstellungen werden wir in einem besonderen Artikel näher eingehen.

VERMISCHTES.

München. — Franz Stuck's „Amazone" und de Rudder's „Daphne" erwarb auf der Secessionsausstellung Herr Reichsrat von Buhl. *A. W.*

† Über die *Ausstellung Hamburger Künstler in der Kunsthalle in Hamburg* (vgl. Chronik Nr. 24) hat Professor *Alfred Lichtwark* kürzlich einen fesselnden Vortrag gehalten, den der Hamburger Kunstverein unter dem Titel „Hamburgische Kunst" im Druck herausgegeben hat.

⊙ Zur weiteren Ausschmückung des *Reichstagsgebäudes* ist kürzlich an Stelle der früheren Reichstagsbaukommission eine neue Kommission eingesetzt worden, die darauf halten soll, dass dem Reichstage selbst ein grösserer Einfluss auf die Gestaltung seines eigenen Heims gewährt werden wird. Diese Kommission hat in ihrer Sitzung vom 2. Mai zunächst die Beschlüsse der früheren Kommission wegen Anschaffung von kunstgewerblichen Gegenständen bestätigt, dann aber selber beschlossen, dass neue endgültige Bestellungen von dem Erbauer P. Wallot nicht mehr gemacht werden dürfen, sondern dass alle Modelle und Skizzen zuvor der Kommission vorgelegt werden müssen, bevor Aufträge erteilt werden. Anlass zu diesem Beschlusse hat eine von *Franz Stuck* ausgeführte Dekoration für die Decke im Foyer gegeben, die den Beifall der Kommission nicht gefunden hat.

Wien. — Das österreichische Ministerium hat *die Herausgabe illustrierter Biographien von österreichischen Künstlern des 18. und 19. Jahrhunderts* angeregt. Eine Reihe von Monographien in zwangloser Folge soll sowohl Lebensbeschreibungen und Charakteristiken hervorragender Meister als auch zusammenfassende Darstellungen von Gruppen gleichzeitig lebender und gemeinsam wirkender Künstler enthalten. Das Werk ist für das grössere Publikum bestimmt und wird sich durch besondere Sorgfalt der Ausstattung auszeichnen. Die Schriftleitung des Gesamtunternehmens hat der Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien Dr. F. Wickhoff übernommen. Im ersten Bande wird Ludwig Hevesi das Leben des 1889 verstorbenen österreichischen Genremalers August v. Pettenkofen schildern, das insofern von ganz besonderer Eigenart ist, als in Pettenkofen's künstlerischem Wirken sich drei ganz bestimmte Abschnitte unterscheiden lassen, der des Schlachten- und Soldatenmalers, des Schilderers von Ungarn und desjenigen von Italien. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT.

G. *Paris.* — Bei der *Versteigerung Double,* die am 20. April im Hôtel Drouot stattgefunden hat, wurden unter anderem für zwei Porträts von *Terborch* 16600 Frks., für ein Stillleben von *de Heem* 3050 Frks., für ein Männerporträt von *de Keyser* 11700 Frks., für ein diesem zugeschriebenes 5000 Frks., endlich für eine grosse Vase aus dem Jahre 1758 mit landschaftlichem Dekor von *Gomery* 33350 Frks. bezahlt.

Paris. — Die grossen Versteigerungen folgen so rasch aufeinander, dass nur über die wichtigsten und auch über diese nur kurz berichtet werden kann. Bei der Versteigerung *Paul-Casimir Périer* am 26. April im Hôtel Drouot wurde der „Platzregen" von *Chintreuil* mit 3750 Frks., die „Landschaft bei Fontainebleau im Regen" von *Diaz* mit 8000 Frks., drei minder bedeutende Bilder von demselben mit 4700, 3800, 2100 Frks., ein Porträt einer alten Dame von *Ducreux* mit 4200 Frks. bezahlt; zwei Zeichnungen von *Prudhon* („Himmelfahrt Mariä" und „Nymphe, von Amoretten verfolgt") erzielten 3050 und 2105 Frks. — Am 7. Mai erstand der Graf de Moustiers bei einer kleinen Auktion im Hôtel Drouot ein Gemälde von *Boucher* „Amor als Vogelhändler" für 11200 Frks. — Bei der *Auktion M . . .* am 9. Mai (Ergebnis 58160 Frks.) waren die wichtigsten Preise: Nr. 17. *Ch. Jacque,* Inneres einer Schäferei, 7500 Frks. — Nr. 19. *Roybet,* Das Modell, 14000 Frks. — Nr. 23 und 26. *Vollon,* Zwei Blumenstücke, 2700 und 4950 Frks. — Nr. 28 und 29. Zwei Landschaften von *Ziem,* 2700 und 3500 Frks. — Am 7. Mai hatten bei einer anderen Auktion vier venezianische Landschaften des letzteren Meisters 5000, 4900, 2900 und 2500 Frks. eingebracht. — Die wichtigste Versteigerung der letzten Wochen war die der Sammlung *Paul Eudel* bei Georges Petit am 9., 10. und 11. Mai, einer Sammlung, die Gemälde, Miniaturen, Waffen, Emaillen, Porzellane, Fayencen, Goldschmiedearbeiten, Bronzen, Möbel, Spiegel, Gobelins, ja selbst Kirchenfenster und Chorgestühle, kurz ein ganzes kleines Kunstgewerbemuseum umfasste. Die 387 Nummern des prachtvollen, von dem Sachverständigen Mannheim herausgegebenen Kataloges brachte 323000 Frks. ein. Die hauptsächlichsten Preise waren: Nr. 18. Mme. *Guiard* (Schülerin von La Tour) „L'heure surprise", wundervolles Pastell, 13200 Frks. — Nr. 30. *Hyacinthe Rigaud,* Porträt des Chirurgen La Peyronie, des Leibarztes Ludwigs XV., 7100 Frks. — Nr. 68. Grosser Gürtel in Goldschmiedearbeit, 2850 Frks. — Nr. 150. Wundervolles Spinett mit Malereien von *Gillot,* 8200 Frks. — Nr. 232. Kronleuchter von *Boulle* in Goldbronze (Regentschaftszeit), 16200 Frks. — Nr. 257. Stutzuhr von *Michel Fortin,* 5000 Frks. — Nr. 287. Kommode mit Marquetteriearbeit in Rosenholz, Epoche Ludwigs XVI., 10000 Frks. — Nr. 288. Kleiner Schreibtisch mit Furnieren und Lackarbeit, 13000 Frks. — Nr. 326. Spanischer Stuhl aus dem 15. Jahrhundert mit Marquetterie, 1700 Frks. — Nr. 330. Chorgestühl mit drei Sitzen, burgundische Schule des 16. Jahrhunderts, 14000 Frks. — Nr. 331. Geschnitzter Stuhl, spanische Schule des 16. Jahrhunderts, 2050 Frks. — Nr. 364. Kostüm eines jungen Mädchens in weisser Seide mit gestickter Blume, 5250 Frks. *G.*

Paris. — Am 13. Mai wurde im Hôtel Drouot die Sammlung *Degeuser* versteigert. Die 55 zum grössten Teile der holländischen und vlämischen Schule angehörigen Gemälde erzielten 154180 Frks. Die Hauptpreise waren: Nr. 2. *Boilly,* „Der Geburtstag der Grossmutter", 9000 Frks. — Nr. 11. *de Troy,* Porträt des Barons von Longepierre, 6000 Frks. — Nr. 15. *van Dyck,* „Die mystische Vermählung der heiligen Katharina", 13500 Frks. — Nr. 21. *Hondekoeter,* Vögel in einem Parke, 7000 Frks. — Nr. 24. *Loutherbourg,* „Die Einschiffung", 8200 Frks. — Nr. 26. *van Musscher,* „Dame mit dem Papagei", 2450 Frks. — Nr. 28. *G. Netscher,* Porträt einer vornehmen Dame, 2550 Frks. — Nr. 31—34. Land-

schaften von *Hubert Robert*, 3900, 4200, 2800, 3200 Frks. — Nr. 36. *Seghers* und *Schut*, Porträt von Rubens, von einer [illegible] umgeben, 3900 Frks. — Nr. 38. *Snyders* und *Rubens*, Speisekammer, 15000 Frks. — Nr. 40. *Teniers*, „Die Rückkehr von der Kneipe", 8000 Frks. — Nr. 41. Derselbe, „Das Benedicite", 5100 Frks. — Nr. 42. Derselbe, „Vlämisches Konzert", 8900 Frks. — Nr. 44. *Tournières*, Porträt einer jungen Dame, 4050 Frks. — Nr. 48. *van de Velde*, Seestück, 4100 Frks. — Nr. 53. *Ph. Wouwermann*, „Die Über-[illegible] Frks.

Eingänge für das Kunsthistorische Institut zu Florenz, seit 4. April 1898. Einmalige Stiftungen: Otto Sommerfeld Gross-Lichterfelde bei Berlin 100 M. Jahresbeiträge als Mitglied des Vereins zur Förderung des Instituts: Se. Kgl. Hoheit Fürst Leopold von Hohenzollern, Sigmaringen 150 M. — Kgl. Sächsisches Ministerium des Kultus und Unterrichts, Dresden 1000 M. — Grossherzogl. Badisches Ministerium der Justiz, des Kultus und Unterrichts, Karlsruhe 200 M. — A. Pit, Amsterdam 20 M. Ausserdem liegt noch eine neue Beitrittserklärung zum Verein vor. — Die in der Liste vom 4. April (Chronik Nr. 23) unter Riggenbach & Co in Basel aufgeführten 40 M. sind, wie hier berichtigt werden soll, von dieser Firma im Auftrage des Herrn Prof. Dr. H. Wölfflin in Basel eingezahlt worden. Berlin-Grunewald, 9. Mai 1898. Der Kassierer: M. G. Zimmermann.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 27. 2. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG.

I.

Obwohl der kurze Zeitraum eines Jahres, der zwischen einer grossen Ausstellung und der ihr folgenden liegt, nicht dazu berechtigt, ist es doch begreiflich und natürlich, dass sich der Berichterstatter immer zuerst nach neuen Keimen, nach neuen Hoffnungen und Verheissungen umsieht. Wenn sie in diesem Jahre nicht in der Malerei, sondern in der Plastik zu erkennen sind, so erklärt sich das daraus, dass die Malerei im Laufe des Jahres fast ausschliesslich die Ausstellungen der Kunsthändler beherrscht, da deren Räumlichkeiten die Aufnahme umfangreicher Bildwerke nicht zulassen. Viel mehr als der Maler ist der Bildhauer, der in grossem Massstabe schafft, auf die Jahresausstellungen angewiesen, und die Bildhauerkunst bietet erfahrungsgemäss stofflich immer grössere Überraschungen als die Malerei und die ihr verwandten Zweige. Das kann sogar dazu führen, dass man in diesem Jahre den Eindruck empfängt, als sei die Malerei plötzlich stehen geblieben. In Wirklichkeit ist sie nur erheblich schneller vorwärts geschritten, als die schon ihrem Darstellungsstoffe nach schwerfälligere Plastik. Sie hat darum auch schneller gewisse Ziele erreicht, über die sie bis auf weiteres nicht hinauskann. Ihre Darstellungsmittel hat sie bis an die äussersten Grenzen entwickelt, aber für den alten Inhalt, den die moderne Malerei über Bord geworfen, hat sie noch keinen Ersatz gefunden.

Anders die Plastik. Die monumentale und dekorative Plastik, deren Vertreter nicht verhungern wollen, sind immer an die Vorschriften ihrer Auftraggeber gebunden. Sie müssen oft pedantisch und korrekt sein, wenn sie die Mittel erwerben wollen, um daneben auch ihrer Schaffenslust frei nachgeben zu können. Ein Beispiel dafür ist *Ernst Seger* in Wilmersdorf bei Berlin. In einem Moltke-Denkmal für diesen reich aufblühenden Vorort von Berlin erscheint er als Vertreter der langweiligen Mittelmässigkeit. Eine nackte Mädchenfigur, die er „Die Jugend" — wohl ohne moderne Nebenabsicht — genannt hat, zeigt er sich als feinen Kenner und Bildner des menschlichen Körpers, und in einer Vase, die von oben bis unten mit flachen Reliefdarstellungen aus Hauptmann's „Versunkener Glocke" und zu oberst noch mit einer plastischen Figur des „Waldschratt" geschmückt ist, ist er modern durch und durch, nicht bloss wegen der Wahl des Stoffes, sondern auch in der Dekoration des Gefässes mit phantastischen Pflanzen, die die bekannte Mitte zwischen Stilisierung und Naturalismus, den „schwankenden Lilienstengelstil", wie man der Kürze halber wohl sagen möchte, innehalten. Erfreulich ist dabei jedenfalls, dass der Künstler sich wenigstens stofflich durch einen stammverwandten Geist hat anregen lassen. Schlimmer ist es, wenn nicht bloss die formale, sondern auch die geistige Richtung vom Auslande bestimmt wird. Ein Meunier, ein Lagae, ein Rodin sind starke Individualitäten, die man gelten lassen muss, besonders wenn sie sich mit rüstigen Ellenbogen durchsetzen. Aber Nachahmer, die plötzlich mit ihrem eigenen Stil brechen, um in fremder Art zu arbeiten, weil diese gerade Mode ist, lehnen wir ab. Zu dieser Bemerkung hat uns besonders *Gustav Eberlein* veranlasst, der ausser einer vortrefflichen Halbfigur Goethe's, der Schiller's Schädel betrachtet, und einer Büste des Herzogs von Meiningen eine Anzahl von Gips- und Bronzegruppen ausgestellt hat, die sichtlich unter dem Banne von Meunier und Lagae geschaffen worden sind. An des letzteren

Greisenpaar (Die Sühne) erinnert unmittelbar die Gruppe „Adam und Eva am Ende ihres Lebens", während andere Gruppen (Adam und Eva, Nach dem Sündenfalle, Adam findet Abels Leiche) wieder mehr mit Meunier zusammenhängen. Sehr stark war Eberlein's Individualität niemals. Aber er hatte sich doch etwas von einem persönlichen Stil geschaffen, und diesen scheint er jetzt preisgeben zu wollen.

Ein jüngerer Künstler, *Ferdinand Lepcke*, ist zu seinem eigentümlichen Bildwerk „Böses Gewissen", das keine Gruppe, kein Relief, überhaupt nichts Landläufiges, sondern etwas aus der Vorderseite eines kleinen Marmorblockes flüchtig Herausgemeisseltes ist, augenscheinlich durch Rodin begeistert worden, vielleicht auch durch Stuck. Ein nackter Mann ist auf der Erde unter der Last seines Schuldbewusstseins zusammengebrochen, und über ihm fauchen die Rachegöttinnen, die ihn durch ihre Verfolgung zur Strecke gebracht haben. Als lustiges Experiment, im Stile Rodin's zu arbeiten, ist das Bildwerk wohl erträglich. Nachfolger wollen wir ihm aber nicht wünschen, zumal nicht jetzt, wo Rodin's Ruhm durch die Ablehnung seines Balzac-Denkmals in Paris etwas erschüttert worden ist.

An die technischen Bravourstücke der alten Pariser Schule erinnern die Gruppe „Achill mit dem Leichnam des Hektor" von *Hans Everding* in Kassel und die auf einer Sau reitende Zauberin Circe von *Ludwig Klinck*. Es ist nicht zu leugnen, dass die kalte, brutale Art, mit der Achilles einen Riemen durch die durchbohrte Ferse Hektors zieht, um damit dessen Leichnam an seinen Siegeswagen zu fesseln und um die Mauern Trojas zu schleifen, sehr abstossend wirkt. Aber Künstler, die sich aus den Klassen einer Akademie in die Höhe ringen wollen, müssen jede Aufgabe mit voller Energie zu lösen versuchen. Das ist Everding gelungen, so weit es sich darum handelte, Erfindungskraft, Kühnheit des Aufbaues und gründliche Kenntnisse des menschlichen Körpers zu beweisen. Für den Künstler bedeutet es immer eine Station in seinem Streben. Er kann schon durch eine Reise nach Rom von diesem kalten Pathos geheilt werden. Im Gegensatz dazu ist Klinck's Circe ganz Leben und tolle Sinnlichkeit. Es ist für Berlin vielleicht noch etwas zu gewagt. Aber lange wird es nicht mehr dauern, bis auch die Unbefangenheit, die die Voraussetzung für die Schaustellung solcher Kunstwerke bildet, in den Salons, den Winter- und Sommergärten von Berlin W. zur naiven Natur geworden ist.

Einen scharfen Gegensatz zu diesen überwiegend durch moderne ausländische Vorbilder beeinflussten Bestrebungen erkennen wir in einer beständig wachsenden Zahl deutscher Bildhauer, die im Gegensatz zu der kalten Virtuosität äusserlicher Mache einer Art von Spiritualismus, einer Innigkeit der Empfindung, die wir als specifisch germanische Eigentümlichkeiten in Anspruch nehmen möchten, huldigen. Ganz aus deutschem Boden herausgewachsen ist freilich auch diese Richtung nicht. Eine neue Kunstentwicklung oder, wie man jetzt gern sagt, „Evolution" steht immer in einem gewissen Zusammenhang mit irgend einer Vorgängerin. Ohne einen solchen würde unsere Kunst, was leider oft verkannt wird, in Barbarei versinken oder ganz und gar erlöschen. Auffallend ist nur, dass jene spiritualistische Richtung nicht, was doch ungleich näher gelegen hätte, an deutsch-mittelalterliche Vorbilder, sondern an italienische des 15. Jahrhunderts angeknüpft hat. Die Anregung dazu haben unzweifelhaft die Münchener gegeben, zu deren alten Kunstüberlieferungen der geistige und technische Zusammenhang mit Italien gehört. Von den Münchenern, die dieser Richtung angehören, sind *Eduard Beyrer, G. Busch* und *Josef Flossmann* auf unserer Ausstellung würdig vertreten, allerdings mit Werken, die man schon in München gesehen hat. Doch werden ihre Arbeiten diesmal von denen zweier Berliner überragt: von zwei figurenreichen Kolossalreliefs mit zum Teil starker Erhebung und Absonderung von Gruppen in Form von Altarbildern von *Ludwig Vordermayer* und *Hermann Hidding*. Das des ersteren stellt den Kreuzestod Christi, das des anderen eine Madonna mit dem Kinde in der Engelsglorie dar. Da der Streit über die Grenzen zwischen Malerei und Plastik wohl als abgeschlossen gelten kann und die moderne Ästhetik oder vielmehr Kunstbeurteilung nur danach fragt, ob der Künstler seine Absicht erreicht hat oder nicht, bleibt uns nur die Bejahung dieser Frage übrig. Es ist jedem in seiner Art gelungen, und als besonderes Verdienst möchten wir es beiden anrechnen, dass sie die rein malerische Wirkung ausschliesslich durch das Material (vorläufig nur Gips) ohne Beihilfe der Farbe erreicht haben. Auch *Max Kruse*, der in einer Sammelausstellung einen Überblick über einen grossen Teil seines Schaffens giebt, gehört in den wesentlichen oder doch wenigstens eigenartigen Zügen seiner Kunst dieser Gruppe an. Neben ihm ist noch *Johannes Hoffart* zu nennen, der in einer schlanken lilienhaften, wie von einem sanften Hauche bewegten weiblichen Gestalt den kühnen Versuch gemacht hat, die sich zum Himmel aufschwingende Seele zu versinnlichen.

Von den Sonderausstellungen der jüngst verstorbenen Berliner Bildhauer *Michael Lock* und *Nicolaus Geiger* bietet nur die des letzteren ausreichendes Material zur Beurteilung seines starken, impulsiven Talents, das wir bald nach seinem Tode an dieser Stelle gekennzeichnet haben. Auch die Werke des belgischen Bildhauers *Charles van der Stappen* sind bei ihrer vorjährigen Ausstellung in Dresden hier besprochen worden. Indessen enthält die Berliner Ausstellung einige interessante Arbeiten, die nicht in Dresden zu sehen waren: ausser einigen Kleinbronzen

die in Elfenbein und vergoldetem Silber ausgeführte „geheimnisvolle Sphinx", von der man in Dresden nur eine Gipsnachbildung sah, das Goldelfenbeinbild „In hoc signo vinces" und zwei Tafelaufsätze („Die Legenden und Zünfte der Stadt Brüssel" und „Die vier Jahreszeiten"), die an Kühnheit des Aufbaues und an stürmischer Lebhaftigkeit der Bewegung wohl so ziemlich alles übertreffen, was man bisher an solchen Schmuckstücken, die doch immerhin etwas Monumentales oder doch wenigstens Standfestes haben sollten, gesehen hat.

ADOLF ROSENBERG.

DIE PARISER SALONS.

Die Einrichtung der riesigen Maschinenhalle des Marsfeldes für die Salons ist im allgemeinen überraschend geglückt. Die zwei ersten Drittel der Halle werden von der Société des Artistes français, das letzte Drittel von der Société nationale des Beaux-Arts eingenommen; zwischen ihnen befindet sich rechts das Restaurant, links die kunstgewerbliche Abteilung der ersteren Vereinigung. Auf den ersten Blick scheint die Einrichtung völlig einheitlich zu sein. Bei beiden Ausstellungen ist der mittlere Raum in einen Skulpturengarten verwandelt worden, zu dessen Seiten sich in vornehm einfacher Architektonik die Gemäldegalerien hinziehen. Aber der Garten der Société nationale ist durch reichlichere Anbringung von Rasenplätzen, Sträuchern und Ruhebänken anmutiger und einladender gestaltet worden als der andere, und während die Artistes français die Aussenwände der Galerien mit kostbaren aber etwas aufdringlich wirkenden Gobelins geschmückt haben, hat man sich hier mit ganz einfachen, in matten gelblich-grünen Tönen gehaltenen bedruckten Stoffen begnügt, die für die Statuen einen neutraleren und darum angenehmeren Hintergrund bilden. Und noch fühlbarer ist der Unterschied im Inneren der Säle. Bei den Artistes français herrscht noch immer die uralte, wohl sonst überall jetzt aufgegebene Mode, die Wände mit scharlachroten Stoffen zu bekleiden, die den modernen hellgetönten Bildern völlig unzuträglich sind, und die Bilder scheinbar wahllos und lieblos fast ohne Zwischenräume über- und untereinander zu hängen. Bei der Société nationale ist dagegen alles geräumiger und luftiger; man atmet auf, wenn man aus den anderen Sälen heraus in die ihr gehörenden kommt. Ganz selten hängen mehr als zwei Bilder, und dann nur ganz kleine, übereinander. Ferner haben die Sociétaire der Vereinigung fünf Meter lange Wandflächen zur Verfügung und können ihre Gemälde zu geschmackvollen Gruppen vereinigen. Diese Vorzüge haben sich noch nie so fühlbar gemacht wie diesmal bei der unmittelbaren Nachbarschaft des anderen Salons. Endlich ist — und das ist eine Neuerung, deren Verdienst Dubufe für sich in Anspruch nehmen darf — auf die Wahl des Hintergrundes ganz besondere Sorgfalt verwendet worden. Nur ganz diskrete Farben — meergrün, graublau, ziegelrot, mattbraun — wechseln miteinander ab, und in jedem Saale hat man die Gemälde aufgehängt, die mit dem jeweiligen Hintergrunde am besten harmonieren.

Was zunächst auffällt, ist die unendliche Fülle der grossen „Maschinen", die zudem fast alle von höchst zweifelhaftem Werte sind. Nur die Dekorationen von *Cormon* für das Museum für Naturkunde und von *Collin* für einen Saal der neuen komischen Oper und vielleicht die Gemälde von *Anquetin* und *Auburtin* möchte ich ausnehmen. Sodann überrascht uns die fast völlige Abwesenheit der grossen Namen des Auslandes. Whistler und Burne Jones, Liebermann und Uhde fehlten schon letztes Jahr, diesmal suchen wir auch Zorn, Boldini, Gandara, Guthrie vergebens, die im vorigen Marsfeldsalon gerade die Hauptaufmerksamkeit auf sich zogen. Von den bekannteren deutschen Künstlern sind nur *Kuehl*, *Dettmann*, *Fritz Burger* (mit dem schönen Doppelporträt „Meine beiden Brüder"), *Gudden* und *Liesegang* vertreten, von den jüngeren Deutschen haben *Linde-Walther* („Die Wäscherinnen"), *Sohn-Rethel* und *Engelmann* (besonders eine sehr schöne Bronzestatuette des verlorenen Sohnes) bemerkenswerte Sachen geschickt. Einigermassen stark vertreten sind von den fremden Nationen nur die Belgier, Holländer und Schweizer und natürlich die grosse in Paris völlig akklimatisierte amerikanische Malerkolonie. Übrigens fehlen auch einige berühmte Franzosen wie die Maler Gervex, Roll, Tissot und der Bildhauer Desbois.

Trotzdem stehen die diesjährigen Salons weder an Zahl der ausgestellten Werke (7593 gegen 6714 im Vorjahre, 6159 im Jahre 1896) noch an Bedeutung hinter denen der letzten Jahre zurück. Die Befürchtung, dass so kurz vor der Weltausstellung eine gewisse „Schonzeit" eintreten würde, hat sich nicht erfüllt. Das am heftigsten umstrittene Werk ist die Balzacstatue *Rodin's*. Einige Kritiker möchten in überschwänglicher Begeisterung von ihr eine neue Ära der Skulptur datieren, den anderen und fast allen Laien dient sie als Zielscheibe billiger Witze. Es scheint, dass hier ein gigantischer Missgriff des grossen Künstlers vorliegt. Als öffentliches Standbild ist der Balzac, dem sonst eine gewisse unheimliche Grösse nicht abzustreiten ist, jedenfalls unmöglich. Reinsten, erhebendsten Genuss gewährt dagegen das neue Werk von *Puvis de Chavannes*, die „heilige Genovefa, die über der Stadt Paris wacht". Es ist die reifste, höchste Schöpfung seines Alters; nie vielleicht noch hat die moderne Kunst eine derartige Grösse des Stiles erreicht.

Vom Institute sind *Henner* („Der Levit Ephraim

und sein totes Weib"), der greise *Hébert, Benjamin-Constant* (mit dem schon besprochenen Bildnisse des Ministers Hanotaux), *Detaille* („Nach der Truppenschau von Châlons") recht gut vertreten, minder günstig *Laurens, Bonnat, Breton*. Über *Bouguereau's* und besonders *Gérôme's* Bilder kann man unmöglich ernsthaft reden. Aus der Menge der übrigen bekannten Meister der Champs Élysées (man wird die alten Namen der Einfachheit halber wohl beibehalten) seien *Fantin-Latour* („Andromeda" und „Das Erwachen"), *Robert-Fleury*, dessen reizende kleine „Studie" übrigens weit besser ist als seine Allegorie der „Schreckenszeit", und *Humbert* hervorgehoben, dessen flott gemalter und gut charakterisierter „Jules Lemaître" nach seinen langweilig-vornehmen Damenbildnissen geradezu überrascht. Im alten Marsfeldsalon steht — nächst Puvis — *Besnard* mit einem virtuosen „Theaterporträt" (Frau Réjane) und einer koloristisch ungemein reizvollen spanischen Tanzscene an der Spitze der älteren Meister. *Raffaelli* hat neben einigen Landschaften ein paar schöne Porträte (besonders das seiner Tochter) ausgestellt. Ob *Carrière's* nebelhafte Manier sich für ein dekoratives Gemälde, wie das diesjährige für die Sorbonne bestimmte, eignet, darüber lässt sich mindestens streiten. Eine wundervolle Schöpfung ist *Dagnan-Bouveret's* grosses religiöses Gemälde: „Die Jünger von Emmaus." Gegen den Strahlenglanz, der vom Haupte seines Christus ausgeht und über das ganze Bild einen grünlichgelben Schimmer ausgiesst, und gegen den Gesichtsausdruck des Christus selbst kann man manches einwenden, aber die Gestalten der beiden Jünger und besonders die Porträte der rechts dem Ereignisse andächtig zuschauenden Familie des Künstlers stehen auf einer von ihm bisher noch nicht erreichten Höhe. Man braucht nur *Gari Melcher's* gleichzeitig ausgestellte geradezu abstossende Darstellung derselben Scene anzusehen, um das Bild recht zu würdigen. Bei den Porträten seien die prachtvollen Bildnisse Holger Drachmann's und Schandorph's von *Kroyer* und der höchst geistreich aufgefasste Gladstone von *Hamilton* nicht vergessen. *Humphreys Johnston's* „Sarah Bernhardt als Lorenzaccio" ist genau so falsch theatralisch wie die grosse Sarah selbst, also ähnlich. Schöne Landschaften finden wir (in den beiden Salons) von *Baertsoen, Cazin, Billotte, Gosselin, Guignard, Jettel, Lagarde, Pointelin, Prins, Thaulow* u. a., gute Interieurs z. B. von *Boulard*.

Unser Hauptinteresse aber nehmen doch nicht diese längst bewährten Meister in Anspruch, sondern die Jungen, insofern man Männer, die im vierten Jahrzehnte ihres Lebens stehen oder dieses schon überschritten haben, noch zu den Jungen rechnen darf. Sie haben eine Anzahl Werke ausgestellt, die des eingehendsten Studiums wert sind. Allen voran steht das Triptychon „Au Pays de la mer" von *Charles Cottet*, das soeben vom Staate angekauft worden ist und eine der Hauptzierden des Luxembourg bilden wird. In der Mitte sind die für lange Zeit Abschied nehmenden Fischer mit ihren Frauen und Töchtern zum letzten Mahle beim Lampenschein versammelt, auf dem linken Flügel sehen wir die Männer im Dunkel der Nacht schweigend und in trüber Stimmung in ihrem Kahne, auf dem rechten sitzen die zurückgebliebenen Frauen auf der Klippe und spähen hinaus aufs Meer, wo ihre Liebsten den Blicken entschwunden sind. Stärke der Empfindung ohne jede falsche Sentimentalität, Grösse und Einfachheit der Komposition, Intensität der Farbe und volle Harmonie der Valeurs sind in diesem Bilde vereint, das den jungen Künstler mit einem Schlage den Besten an die Seite stellt. *Lucien Simon's* „Vorstellung im Jahrmarktscirkus" erweckt grosse Hoffnungen für die Zukunft, ist aber noch zu brutal in der Ausführung, um wirklich stark wirken zu können. *Frédéric's* „Die Lebensalter des Arbeiters", das im vorigen Jahre in Brüssel sehr verschiedenartige Beurteilung erfuhr, erregt hier geradezu Begeisterung. Das Charakterisierungsvermögen des Künstlers ist allerdings unvergleichlich, aber der Gesamteindruck des Bildes doch zu unruhig. Merkliche Fortschritte zeigen ausserdem die Sendungen von *Dauchez* (Die Tangverbrenner), *Léopold Stévens* (Der Dichter Courteline), *Jeanniot* (besonders „Auf dem Marsche" und ein „Kinderporträt") *Jules Flandrin* (ein sehr kräftiges und doch sehr intimes Familienbildnis), *Paul Albert Laurens, Le Sidaner* („Sonntag"), *Le Pan de Ligny*. Endlich sind ein paar Neulinge zu nennen, d. h. Künstler, die noch nie im Salon ausgestellt haben oder wenigstens erst wenig bemerkt worden sind, der höchst talentvolle Moreauschüler *Beronneau* („Susanne"), *Cot* (Porträt einer Künstlerin), *Émile Wéry* („Am Abend nach dem Sturme"), *Eugène Loup* (zwei feine Porträte), und *Ridel* („Herbstgedanken"). Das „Bildnis meiner Tante Anna" der jungen Amerikanerin *Kate Carl* ist eins der allerschlichtesten und am tiefsten empfundenen der beiden Salons.

Von den Skulpturen der Champs Élysées seien die prächtigen neuen Löwengruppen von *Gardet*, die weibliche Gestalt „Im Traum" von *Gustave Michel*, die entzückende „Geschichtsphilosophie" von *Boucher*, von denen des Marsfeldes die Köpfe von *Bourdelle* und die Zola-Medaille von *Charpentier* hervorgehoben.

WALTHER GENSEL.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Anton von Werner*, der Direktor der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, hat das Prädikat „Excellenz" erhalten. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, dass er diese Auszeichnung, die Kaiser Wilhelm II. vor ihm nur zwei Künstlern, Adolf Menzel und dem Grafen

Harrach erwiesen hat, seinem auf der grossen Ausstellung befindlichen Gemälde „Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager" zu verdanken hat.

*** Zum *Präsidenten der Akademie der Künste* in Berlin für das am 1. Oktober beginnende Geschäftsjahr ist wiederum Geh. Regierungsrat Prof. *Hermann Ende* gewählt worden.

*** Dr. *Paul Clemen,* Privatdocent der Kunstgeschichte an der Universität Bonn und Konservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, ist zum Professor ernannt worden.

*** Der Geschichts- und Bildnismaler *Ludwig Fahrenkrog* in Berlin ist als Lehrer für Komposition und Figurenzeichnen an die Kunstgewerbeschule in Barmen berufen worden.

WETTBEWERBE.

A. R. Der *Wettbewerb um eine Hochzeitsmedaille oder -plakette,* den das preussische Kultusministerium ausgeschrieben, hat zwar zu keinem vollkommen befriedigenden Ergebnis geführt, ist aber in Anbetracht, dass dieser Zweig der Kunst seit fast einem Jahrhundert keine ernstliche Pflege in Deutschland gefunden hat, noch günstig genug ausgefallen. Vor allem bemerkt man, dass sich die Mehrzahl der Bewerber durch das Studium besonders moderner französischer und alter italienischer Muster Klarheit über die stilistische Behandlung des Reliefs bei Plaketten und Medaillen und über das Mass verschafft hat, das die bildliche Darstellung auf beschränkten Flächen halten muss. Die Zahl der kindischen, dilettantischen Arbeiten ist in der Minderheit, und nur wenige Bewerber haben geglaubt, dass eine Medaille ein figurenreiches Gemälde mit sinnvollen Beziehungen ersetzen müsse. Um so erschreckender ist aber die Armut an Gedanken. Es ist seltsam, dass sich fast alle 87 Entwürfe in drei grosse Gruppen einteilen lassen, deren Leitmotiv ein sehr trivialer Gedanke ist: 1) Adam und Eva in allen möglichen Abwandlungen, die sich die neueste Kunst erdacht hat, 2) der gewappnete Recke Siegfried, der die schutzsuchende Kriemhild an seine breite Männerbrust drückt, 3) die Allegorie des Lebensschiffleins, in das der Jüngling die Erkorene zu gemeinsamer Fahrt geleitet. Das letztere Motiv hat der eine der beiden Künstler, die einen zweiten Preis erhalten haben, *Hermann Dürrich,* gewählt. Er hat es vielleicht noch zu bildmässig ausgestaltet, da sich im Hintergrunde das Meer, durch das sie der Nachen führen soll, weit ausdehnt, und im Vordergrunde eine Terrasse mit Architektur sichtbar ist. Der Revers zeigt zwei knieende Engel, die einen Schild halten, in den die Namen der Neuvermählten eingegraben werden sollen. Die Behandlung des Reliefs geht auf kräftige Wirkungen aus; dagegen hat sich *Wilhelm Giesecke,* der auch einen zweiten Preis erhalten hat, auf ein Flachrelief im strengsten Stile der Frührenaissance beschränkt: rechts und links von einem streng stilisierten Orangenbaum, der eigentlich aus zwei Stämmen zu einem zusammengewachsen ist, steht der Jüngling und die Jungfrau mit verschlungenen Händen in keuschen Renaissancekleidern. Auf der Rückseite taucht die Sonne der Zukunftshoffnung strahlend aus dem Meere auf. Die Jury hat mit der Prämiierung dieser beiden Arbeiten offenbar sagen wollen, dass sie beiden darin vertretenen Richtungen gleich wohlwollend gegenüber steht. Weniger klar ist, was sie mit der Verteilung der acht dritten Preise beabsichtigt hat. Es sind manche unter den dadurch Ausgezeichneten, deren Entwürfe sich ganz und gar nicht von denen der Durchgefallenen unterscheiden, einige sogar, die einen scharfen Protest herausfordern, wie z. B. die von *Maas,* der auf der Bildseite zwei nackte, mit riesigen Flügeln behaftete Menschen, Männlein und Weiblein, dargestellt hat, die wie zwei Delphine durch die Luft gesegelt sind und in einem Kusse aufeinanderstossen. Eine nicht geringe Schuld an dem unbefriedigenden Ergebnis des Preisausschreibens trägt seine unbestimmte Fassung. Sonst wären nicht einige Bewerber auf den Gedanken gekommen, ihre Medaillen nur gewissen Ständen anzupassen. Einer stellt ein Feldarbeiterpaar im Stile von Liebermann mit einer Kirchenvision im Hintergrunde, ein anderer das Liebesleben eines Offiziers (in Uniform) in drei Stadien (Verlobung Trauung, Hochzeitsreise!) auf einer Art von Triptychon in Plakettenform dar. Vielleicht haben aber gerade diese Bewerber unbewusst eine Kritik üben wollen. Es ist nicht zu verkennen, dass sich der Gedanke an eine Hochzeitsmedaille für alle Stände schwer verwirklichen lassen wird. Wenn wir auch auf die Standesunterschiede dabei gar keinen Wert legen, so werden doch die Bildungsunterschiede immer eine unübersteigbare Kluft bilden. Es wird noch sehr lange dauern, bis die Medailleurkunst, wie man es wünscht und hofft, eine Volkskunst werden wird.

VERMISCHTES.

Rom. — Eine ausserordentlich dankenswerte Einrichtung hat das deutsche *Archäologische Institut* getroffen. Es veröffentlicht in dem Jahrbuch des Kaiserl. deutschen Archäologischen Instituts (September 1897) ein über 700 Nummern umfassendes Verzeichnis von photographischen durch das Institut vorgenommenen Aufnahmen, die zum billigen, den italienischen Verhältnissen entsprechenden Preise von 40, 60 und 80 Pfg. je nach Grösse von dem Sekretariat in Rom, Prof. Petersen, zu beziehen sind; Zahlung ist entweder dorthin oder an die Centraldirektion in Berlin zu leisten. Die Sammlung archäologisch wertvoller Bildwerke oder Skulpturfragmente umfasst Rom (Vatikan, Lateran, Kapitolinische Museen, Nationalmuseum, neue Sammlung im botanischen Garten, die Villen Albani und Pamfili, Kunsthandel, Varia), Neapel (Nationalmuseum), das übrige Italien, Sizilien (Nationalmuseum von Palermo und Syrakus), Deutschland, England (British Museum, Windsor Castle) und Frankreich. Wünschenswert erscheint die Herausgabe besonderer Verzeichnisse, da die einzelnen Hefte des Jahrbuches auf 4 M. zu stehen kommen. *v. G.*

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Die *Versteigerung* der Sammlung *Goldschmidt* am 14., 16. und 17. Mai im grossen Saale von Georges Petit hatte von nah und fern ein zahlreiches Publikum angezogen. Für die 104 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, von denen reichlich zwei Drittel bedeutend oder mindestens interessant waren, während es bei den übrigen kaum glaublich erschien, dass derselbe Kunstfreund sie gesammelt hatte, kamen annähernd 600000 Frks., für die 198 übrigen Kunstgegenstände fast genau 200000 Frks., insgesamt 796904 Frks. ein. Am heissesten umstritten wurde die grosse „Allee" von *Hobbema,* die 1832 mit 4410, 1874 mit 69500, 1882 mit 19100 Frks. bezahlt worden war. Bourgeois-Köln erstand sie für 51000 Frks. Diesem fiel auch *Ostade's* „Inneres einer Kneipe" für 9500 Frks. zu. Im übrigen waren die wichtigsten Preise für die älteren Bilder: *Bellini,* „Die Beschneidung", 7100 Frks. (Sedlmeyer). — *Breughel,* „Allegorie des Überflusses" und „Die Schätze der Kunst und Wissenschaft", grosse trefflich erhaltene Pendants, je 7500 Frks. (1867: 3600 und 3550 Frks.). — *Cima da Conegliano,* Johannes der Täufer, 2150 Frks. (1868: 500 Frks.). — *Gonzales Coques,*

„Die junge Musikantin", 3100 Frks. (1876: 1020 Frks.). — *A. Cuyp*, Holländisches Mädchen, 10200 Frks. (Eugène; 1885: 3800 Frks.). — *Flink*, Männerporträt, 4200 Frks. (Féral). — *van Goyen*, Die Schlittschuhläufer, 4100 Frks. — *van der Heyden* und *van de Velde*, Holländische Landschaft, 11000 Frks. (Gaucher; 1876: 5500 Frks.). — *de Keyser*, Männerporträt, 3000 Frks. — *Koffermans*, Männerporträt, 5300 Frks. (Graf d'Hiron; 1867: 2000 Frks.). — Derselbe, Frauenporträt, 8500 Frks. (Gaucher; 1867: 2000 Frks.). — *Koninck*, Männerporträt, 3600 Frks. — *Lukas van Leyden*, Anbetung der heil. drei Könige, 5100 Frks. (Kleinberger). — *A. van der Neer*, Mondscheinlandschaft, 4000 Frks. — *Rubens* und *Sammetbreughel*, Pan und Syrinx, 9200 Frks. (1867: 7000 Frks.). — *Salomon Ruisdael*, Landschaft mit Tieren, 8000 Frks. (Fischer). — *Teniers*, „Das Frühstück", 6000 Frks. — Weniger interessant war die Versteigerung der modernen Gemälde, da hier das Bieten fast ausschliesslich einigen grossen Pariser Firmen, besonders Georges Petit und Arnold & Tripp, überlassen wurde. Ein nicht sehr bedeutender *Millet*, „Die Holzhacker", wurde mit 54000 Frks., zwei sehr schöne Landschaften von *Th. Rousseau*, „Umgebung von Fontainebleau" und „Der Teich" mit 46000 und 37500 Frks., ein prachtvoller *Corot*, „Der Waldweg", mit 43500 Frks. bezahlt. Die „Lichtung" von *Diaz*, eine sehr kräftige an Rousseau erinnernde Landschaft, erzielte 37100 Frks., *Dupré's* „Offene See", 22900 Frks., *Troyon's* kleine aber sehr fein gestimmte „Rückkehr vom Markte", 39500 Frks., während ein anderes unbedeutendes Bild des letzteren Meisters „Der Abend" nur 5700 Frks. einbrachte. Bei den fünf durchweg wenig bedeutenden Bildern von *Decamps* schwankten die Preise zwischen 7500 und 1550 Frks. Im übrigen sind zu erwähnen: *Achenbach*, Marine, 6100 Frks. — *Detaille*, „Verteidigung eines Schlosses", 7200 Frks. — Derselbe, „Preussischer Transport", 6000 Frks. — *Gérôme*, „Arabische Rekruten in der Wüste", 11100 Frks. — *Heilbuth*, „Der Überfahrtsplatz", 1400 Frks. (Auktion nach dem Tode des Künstlers: 8050 Frks.!). — *Leys*, „Einweihung einer Brücke", 10120 Frks. — *Ziem*, „Der Aufbruch einer Karawane", 10400 Frks. — Von den übrigen Kunstgegenständen seien nur die allerwichtigsten hervorgehoben: Bronzebüste des Marschalls Trivulzio (Ende des 15. Jahrh.), 27500 Frks. (Boullé). — Zwei Reiterstatuetten in Bronze (16. Jahrh.), 11200 Frks. — Terrakottabüste des Marschalls von Sachsen (Pajou?), 14800 Frks. (Doucet). — Louis XVI.-Stutzuhr mit sitzendem Kinde nach Pigalle, 34000 Frks.

G.

Versteigerung der Sammlung Straeter vom 10. bis 14. Mai bei Gutekunst in Stuttgart. Die Leser der Kunstchronik hat Max Lehrs mit Straeter's Person und seiner Thätigkeit als Sammler in so anschaulicher und warmherziger Schilderung bekannt gemacht (vgl. N. F. VIII. Nr. 24), dass ich darauf verzichten darf, meinem Bericht eine Charakteristik der Sammlung voranzustellen. Sonst hätte ich sie nicht unterdrücken mögen. Denn für den, der nicht ausschliesslich als Käufer nach Stuttgart gekommen war, sondern auch den hier so besonders fühlbaren Reiz der innigen Verschmelzung eines Sammlers mit seinen Schätzen auf sich wirken liess, liegt es nahe, ein Wort dankbarer Anerkennung in Form einer Würdigung des Geschaffenen dem nachzurufen, der in seinem Hause der Kunst eine Heimstätte bereitet hatte. Möge hier wenigstens der schlichte Dank seinen Platz finden! — Der Ruf der Straeter'schen Sammlung hatte der Versteigerung eine doch wohl kaum in dieser Höhe erwartete Zahl von Besuchern zugeführt. Von öffentlichen Sammlungen waren vertreten: Berlin, Dresden, Hamburg, Koburg, Köln, Kopenhagen, London, Paris, Sigmaringen, Stuttgart. Privatsammler und Händler, die zum Teil unlimitierte Aufträge zu haben schienen, machten den Kabineten starke Konkurrenz. Bei diesem Wettstreit und dem hohen Gesamtniveau der Sammlung ist es erklärlich, dass hervorragende Blätter oft Preise erzielten, wie sie bisher nicht bezahlt worden sind. Aber diese nun etwa für künftige Erwerbungen als Norm anzusehen, wäre eben der gekennzeichneten besonderen Umstände wegen nicht rätlich. — Der zur Verfügung gestellte Raum verbietet mir, mehr als die in besonders guten Abdrücken vorhandenen Hauptblätter der hervorragendsten Meister zu berücksichtigen. Ich gebe sie im folgenden nach alphabetischer Reihenfolge der Künstler: *Bega:* Sitzender Bauer, B. 20, I. Zst., 105 M.; Mutter im Wirtshaus, B. 31, I. Zst., 151 M.; Wirtin von einem Bauern geliebkost, B. 34, I. Zst., 103 M. — *Berghem:* Drei ruhende Kühe, B. 3, II. Zst., 1325 M.; Dudelsackbläser, B. 4, II. Zst., 920 M.; Mann auf dem Esel, B. 5, II. Zst., 630 M. — *Dürer,* dessen Werk im ganzen 35234 M. erzielte: Adam und Eva, B. 1, I. Zst., 1360 M.; Geburt Christi, B. 2, 2560 M.; Passion, B. 3—18, 1250 M.; Maria mit langem Haar, B. 30, 715 M.; Maria mit Sternenkrone und Scepter, B. 32, 715 M.; Madonna mit dem Affen, B. 42, 1500 M.; hl. Georg zu Pferde, B. 54, 400 M.; hl. Hubertus, B. 57, 810 M.; Hieronymus in der Zelle, B. 60, 525 M.; Drei Genien, B. 66, 325 M.; Melancholie, B. 74, 800 M.; Ritter, Tod und Teufel, B. 98, 1010 M.; Wappen mit Totenkopf, B. 101, 2225 M.; Holzschnitte: Simson tötet den Löwen, B. 2, 405 M.; Grosse Passion, B. 4—15, 505 M.; Kleine Passion, B. 16—52, 600 M.; Apokalypse, B. 60—75, 2450 M.; Marienleben, B. 76—95, 1900 M.; hl. Familie mit dem Hasen, B. 102, 450 M.; Herkules, B. 127, 240 M.; Männer im Bade, B. 128, 465 M.; Ritter und Fussknecht, B. 131, 655 M.; Triumphwagen, B. 139, 1260 M.; Varnbüler, B. 155, 545 M. — *Everdingen:* Für das ganze Werk, das zu 15000 M. ausgeboten wurde, fand sich kein Käufer; der Einzelverkauf brachte etwas über 11000 M. Die grosse Reihe von Seltenheiten wurde mit 85—385 M. bezahlt; je 400 M. erzielten: Die Schafherde im Engpass, D. 29 bis, Der grosse Felsen am Fluss, D. 31, I, Der Erdhügel, D. 100, I. Die Landschaft mit der Holzbrücke, runde Platte, D. 4, II, brachte 505 M. — *Claude Gellée:* Der Tanz am Flussufer, RD. 6, I. Zst., 600 M., Der Rinderhirt, RD. 8, II. Zst., 1100 M.; Der Tanz unter den Bäumen, RD. 10, im I. Zst. 760, im II. Zst. 260 M.; Sonnenuntergang, RD. 15, I. Zst., 1510 M. — *Goltzius:* Sohn des Frisius mit Hund, B. 190, 915 M. — *Lukas van Leyden:* Runde Passion, B. 57—65, 3100 M.; Grosser Ecce Homo, B. 71, 890 M. — *Ostade:* Gesamterlös für das in ausgezeichneten Abdrücken vorliegende Werk: 14330 M. Davon fielen auf Mann und Frau in Unterredung, D. 12, I, 135 M., den leeren Krug, D. 15, III, 385 M., den Sänger am Fenster, D. 19, IV, 150 M., die Hasplerin vor der Hausthüre, D. 25, Ätzdruck, 1500 M., die Spinnerin vor der Thüre, D. 31, Ätzdruck, 700 M., den Maler im Atelier, D. 32, III, 505 M., das Schweineschlachten, D. 41, Ätzdruck, 385 M., den seine Zeche bezahlenden Bauern, D. 42, III, 2050 M., den Tanz im Wirtshaus, D. 49, IV, 1030 M. — *Potter:* Folge der Ochsen und Kühe, B. 1—8, 405 M.; Flötender Hirte, B. 15, 400 M.; Kuhkopf, B. 16, 700 M. — *Rembrandt:* Diese Hauptabteilung der Sammlung erzielte im ganzen 93615 M. Ich muss mich bei Anführung von Einzelheiten hier besonders beschränken: Rembrandt mit aufgest. Arm, B. 21, II. Zst., 1030 M.; Rembrandt mit Agraffe, B. 23, II. Zst., 650 M.; Verkündigung an die Hirten, B. 44, 2290 M.; Christus predigend, B. 67, 2700 M., Hundertguldenblatt, B. 74, II. Zst., 9500 M.; Jesus in Geth-

semane, B. 75, 890 M.; Drei Kreuze, B. 78, I. Zst., 615 M.; Grosse Kreuzabnahme, B. 81, III. Zst., 780 M.; Kreuzabnahme bei Fackelschein, B. 83, 290 M.; Christus in Emaus, B. 87, im I. Zst. 350 M., im II. noch besserem 405 M.; Barmherziger Samariter, B. 90, I. Zst., 1000 M.; Tod Mariä, B. 99, 375 M.; Franziskus vor dem Kruzifix, B. 107, 1850 M.; Vermählung des Jason und der Kreusa, B. 112, I. Zst., 735 M.; Zigeunerin, B. 120, 1510 M.; Ansicht von Omval, B. 209, 2300 M.; Landschaft mit den drei Bäumen, B. 212, 4800 M.; Drei Hütten, B. 217, 4400 M.; Landschaft mit Kanal, B. 221, 1510 M.; Landschaft mit Schafherde, B. 224, 1430 M.; Landschaft mit Hütte und Heuschober, B. 225, 4400 M.; Doktor Faustus, B. 270, I, Zst., 1010 M.; Der alte Haaring, B. 274, 5300 M.; Rembrandt's Mutter im Pelzmantel, B. 348, II. Zst., 1570 M. — *Jakob Ruisdael:* Die Reisenden, B. 4, II. Zst., 2050 M.; Kornfeld, B. 5, II. Zst., 1550 M.; Drei Eichen, B. 6, II. Zst., 1600 M. — *Schongauer:* Verkündigung, B. 3, 500 M.; Anbetung der Könige, B. 6, 1860 M.; Kreuzschleppung, B. 16, 400 M.; Mariä Tod, B. 33, 4000 M.; Versuchung des Antonius, B. 47, 1700 M.; Johannes auf Pathmos, B. 55, 1010 M.; Krönung Mariä, B. 72, 2350 M. — *Cornelis Visscher:* Gellius de Bouma, D. 89, II, 800 M.; Jan de Paep, D. 112, I, 640 M.; Willem de Reyck, D. 115, IV, 580 M. — *Waterloo:* Gesamtertrag 5212 M. Der durchbrochene Felsen, B. 3, 235 M.; Milchfrau mit Kind, B. 70, 110 M.; Am Wege ruhender Wanderer, B. 98, 335 M., Allee durch den Wald, B. 99, 170 M.; Mühle im Gehölz, B. 103, 175 M.; Falkonier und Jäger, B. 104, 265 M. — Mit den Kupferstichen konnten die Zeichnungen an künstlerischem Wert sich nicht messen. Es blieben die Preise deshalb auch im ganzen ziemlich niedrig. *Averkamp* erzielte mit einem Eisfest, 350 M., *Berghem* mit einer italienischen Landschaft 205 M., *Boucher* mit seiner ausgezeichneten Dorfschullehrerin 1510 M., *van Dyck* mit einer echten, aber langweiligen Vermählung der Katharina, 650 M., *Lievens* mit einem prächtigen Weidenstamm, 84 M., *Ostade* mit dem Vesperbrot 670 M. und mit den sitzenden Bauern 275 M., *Rembrandt* mit Christus am Ölberg 920 M., mit dem alten Weidenbaum 1500 M., einer holländischen Landschaft 1400 M. und zwei liegenden Löwen 1020 M., *J. Ruisdael* mit einer Dünenlandschaft 660 M. und *Watteau* endlich mit einem meisterhaften Studienblatt 1950 M. — Der Gesamterlös der Versteigerung beläuft sich, die zurückgekauften Blätter abgerechnet, auf etwa 225000 M. *KTSCH.*

Antwerpen. — Versteigerung des „Musée Kums". Über die Sammlung E. P. R. Kums ist schon vor einigen Wochen an dieser Stelle ein Bericht aus kundiger Feder erschienen. Ihre am 17. und 18. Mai in Antwerpen erfolgte Versteigerung soll den Erwartungen der am Verkauf Beteiligten nicht völlig entsprochen haben; thatsächlich erhielt die Auktion ein anderes Gesicht, als sich zuvor vermuten liess, dadurch, dass die amerikanischen Käufer, auf die man stark gerechnet hatte, aus naheliegenden Gründen fernblieben. Trotzdem wurden im allgemeinen hohe Preise bezahlt, für eine Reihe der alten Meister sogar exorbitant hohe Preise, wenn man bedenkt, dass gerade von diesen eine ganze Anzahl sich im hellen Licht des Auktionssaales weniger verführerisch präsentierte, als früher in den stimmungsvollen Salons des Hôtel Kums. Wir nennen die wichtigsten Preise in der Reihenfolge des Kataloges. *Moderne Bilder:* Nr. 1. *Corot,* „Der Morgen", 27000 Frks. — 3. *Decamps,* „Eberjagd", 19000 Frks. — 4. Derselbe, „Der Baschi-Bosuk", 15000 Frks. — 5. *Delacroix,* „Marokkanische Reiter, eine Furth durchschreitend", 84000 Frks. (Graf Camondo, Paris). — 6. *Diaz,* „Die Wahrsagerin", 14000 Frks. — 7. Derselbe, „Die Verführung", 14000 Frks. — 8. Derselbe, „Die Schlucht von Apremont", 12500 Frks. — 9. *Dupré,* „Dämmerung", 43500 Frks. — 10. *Fromentin,* „Verdurstet!", 18000 Frks. (Museum in Brüssel). — 12. *Gérôme,* „Bettler am Eingange einer Moschee", 2900 Frks. — 13. *Marilhat,* „Italienische Landschaft", 5000 Frks. — 14. *Meissonier,* „Der weissgekleidete Raucher", 20000 Frks. — 15. *Millet,* „Magd mit Wassereimer", 68000 Frks. (Leroy, Paris). — 16. *Rousseau,* „Moorlandschaft bei Barbizon", 39000 Frks. — 17. Derselbe, „Die Brücke", 5200 Frks. — 18. *Troyon,* „Am Strand von Trouville", 2800 Frks. — 19. Derselbe, „Kühe an der Tränke", 22000 Frks. — 24. *Dyckmans,* „Siesta", 2500 Frks. — 29. *Leys,* „Die Prager Synagoge", 4000 Frks. — 30. Derselbe, „Marguerite", 7500 Frks. — 31. Derselbe, „Rigolette", 9600 Frks. — 34. *Madou,* „Der Maler in der Schänke", 1800 Frks. — 35. Derselbe, „Zänkische Eheleute", 4500 Frks. — 36. Derselbe, „Der alte Galant", 2600 Frks. — 39. *Alfred Stevens,* „Im Atelier", 25000 Frks. (Museum in Brüssel). — 40. Derselbe, „Die Cameliendame", 2200 Frks. — 41. *Joseph Stevens,* „Tantalusqualen", 2500 Frks. — 47. *A. Achenbach,* „Norwegische Landschaft", 1650 Frks. — 48. *Alma Tadema,* „Römisches Frauenbad", 13500 Frks. — 51. *Brozik,* „Edelmann aus der Zeit Ludwigs XIII.", 8000 Frks. — 52. *Fortuny,* „Ein Armenier", 3400 Frks. — 56. *Munkaczy,* „Dame einen Brief lesend", 3400 Frks. — 57. *Pettenkofen,* „Ungarisches Fuhrwerk", 2000 Frks. — *Alte Meister:* 65. *Brouwer,* „Der Zahndoktor", nicht ganz unanfechtbar, 1600 Frks. — 68. *Peeter Brueghel d. Ä.,* „Vlämisches Sprichwort", Kopie, 1150 Frks. — 69. *Peeter Brueghel d. J.,* „Die sieben Werke der Barmherzigkeit", Kopie, 2300 Frks. — 70. *Craesbeeck,* „Schänke", 750 Frks. — 72. *Van Dyck,* „Porträt des Martin Pepyn", 60000 Frks. (Museum in Antwerpen). — 73. *Frans Francken d. J.* (IIII), „Amphitrite", 875 Frks. — 74. *Fyt,* „Der Raub des Adlers", verkleinerte Wiederholung des Bildes im Antwerpener Museum, 600 Frks. — 75. *Frans Hals,* „Weibliches Porträt", datiert 1640, 25500 Frks. (Museum in Gent). — 76. *Jordaens,* „Diana von der Jagd ausruhend", 16000 Frks. — 77. *Memling,* „Kreuzigung Christi", unbekannter Niederländer des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die Figurentypen dem Bouts verwandt, 30000 Frks. (Sedelmeyer, Paris). — 80. *Frans Pourbus,* „Weibliches Bildnis", angeblich einer Limeuil, nur der Art des Künstlers verwandt, 6700 Frks. — 81. *Rubens,* „Bildnis des Herzogs von Olivarez" (1626), Grisaille, 12000 Frks. — 82. Derselbe, „Paracelsus", 1886 in der Galerie Blenheim für 3275 Frks. versteigert, 24000 Frks. (Museum in Brüssel) — 83. Derselbe, „Männliches Porträt", 29000 Frks. — 84. Derselbe, „Raub der Hippodamia", Skizze von zweifelhaftem Ursprung, 1350 Frks. — 86. *Teniers d. J.,* Versuchung des hl. Antonius, 11800 Frks. — 87. Derselbe, „Der Trinker", 4600 Frks. — 88. Derselbe, „Zwei Hütten", 6000 Frks. — 89. Derselbe, „Der Geruchsinn", 7800 Frks. — 90. *Cornelis de Vos,* „Kinderbildnis", kein de Vos, 2700 Frks. — 97. *Dirk van Bergen,* „Landschaft mit Hirten und Herde", in der Manier des Adriaen van de Velde gemalt, 750 Frks. — 98. *Aelbert Cuyp,* „Reitstunde", trüb und unerfreulich, zu gering für Cuyp, 17000 Frks. — 99. Derselbe, „Viehweide", anmutiges, sonniges Bild, 28000 Frks. — 100. *Dou,* „Die Köchin", 5700 Frks. — 101. *Goyen* „Leichte Brise", 2700 Frks. — 104. *Van der Heyden,* „Eingang zum Dorfe", nicht intakt erhalten, 18000 Frks. — 105. *Hobbema,* „Die Wassermühle", echtes Bild, aber in der schweren schwärzlichen Tönung, wie sie ausnahmsweise bei dem Künstler vorkommt, 32000 Frks. — 106. *Hondecoeter,* „Kämpfende Hähne", 875 Frks. — 109. *De Keyser,* „Familienbildnis, datiert 1640, von guter Qualität, 36500 Frks. — 110. *Codde,* „Leichtsinnige Gesellschaft", unecht signiert, kein Codde, nur ein ge-

ringer Rivale der Söhne des Frans Hals, 1550 Frks. — 111. *Koedijck*, „Die Krankenstube“, hübsches, früher P. de Hooch, [illegible] zugeschriebenes Bild, 13000 Frks. — 113. *Nicolaes Maes*, „Ärmliche Mahlzeit“, echt, aber nicht auf der vollen Höhe des Meisters, 4200 Frks. — 114. *Vermeer von Delft*, „Der Geograph“. Ein nahe verwandtes Motiv, jedoch die Figur in entgegengesetzter Richtung gestellt, das ganze heiterer und farbiger gehalten, zeigt der „Astronom“ desselben Künstlers im Besitze von Alphonse Rothschild in Paris; das Bild von Kums befand sich früher in Péreire's Besitz als Pendant eines anderen, jetzt dem Städel'schen Institut gehörigen „Geographen“, der übrigens, nach Format und Kolorit zu schliessen, nicht, wie die Vorrede des Auktionskataloges will, ein Gegenstück im eigentlichen Sinne zu dem Kums'schen Bilde ist; 8500 Frks. (J. und A. Leroy, Brüssel). — 115. *Metsu*, „Ein Liebespärchen“, nicht von der feinsten Art des Meisters 31500 Frks. — 116. *Metsu* (?), „Kinderbildnis“, 1450 Frks. — 118. *Frans van Mieris* d. Ä., „Die Seifenblasen, 2300 Frks. — 119. *Van der Neer*, „Wintervergnügen“, 3300 Frks. — 120. *Caspar Netscher*, „Bildnis einer vornehmen Dame“, 2700 Frks. — 121. *Adriaen van Ostade*, „Die Tabakspfeife,“ 3400 Frks. — 122. Derselbe, „Inneres einer Scheune“, datiert 1647, 4000 Frks. — 123. *Isack van Ostade*, „Winterlandschaft“, von besonders reizvoller Beleuchtung, 6500 Frks. — 124. *Paul Potter*, „Viehweide“, gutes Bild, obgleich etwas eingeschlagen, 26000 Frks. — 126. *Rembrandt*, „Selbstporträt in ganzer Figur“ in der „ersten Manier“ des Künstlers, echt, aber fälschlich bezeichnet und 1641 datiert, 22000 Frks. — 127. *Jacob van Ruysdael*, „ein Flussthal“, 10000 Frks. — 128. Derselbe, „Entenjagd“, unglückliches Pasticcio, unecht signiert, 525 Frks. — 129. *Salomon van Ruisdael*, Marine, 4200 Frks. — 130. *Steen*, „Der Schulmeister“, hübsches frisches Bild der reifen Zeit, 10000 Frks. (Museum in Mülhausen i. E.). — 131. *Ter Borch*, „Der Courmacher“, 21000 Frks. — 132. Derselbe, „Bildnis eines jungen Mannes in Rüstung“, 3300 Frks. — 133. *Adriaen van de Velde*, „Waldlandschaft“, nicht intakt, 975 Frks. — 134. *Willem van de Velde*, „Windstille“, 19000 Frks. — 135. *Van der Werff*, „Tod der Kleopatra“, 625 Frks. — 136. *De Witte*, „Inneres einer Kirche“, 8500 Frks. — 137. *Philips Wouwerman*, „Der Hufschmied“, hübsches, im „Goldton“ gehaltenes Bild, 5600 Frks. — 139. *Wynants*, „Hügellandschaft“, 3100 Frks. — 141. „Unbekannt“, „Die Gevatterinnen auf dem Dorfe“, ansprechendes Bildchen des dem Delft'schen Vermeer nahestehenden, nach seinen Lebensdaten allerdings noch unbekannten Meisters, der sich I. V R E L zeichnet und von dem Bilder in den Museen von Amsterdam, Hamburg, Oldenburg und andernorts zu finden sind, 3900 Frks. — 142. Goya „Die Dame mit dem Fächer“, superbes Frauenbildnis, 29000 Frks. (Louvre-Museum, Paris). — 143. *Greuze*, „Kinderbildnis“, 4000 Frks. — 145. *Lancret* (?), „Gut Glück“, 1550, Frks. — 146. *Pater*, „Schäferspiele“, 18000 Frks. — 148. *Salvator Rosa* (?), „Der Winzer“, 3300 Frks. — 149. *Velazquez*, „Brustbild der Infantin Margaretha Theresia“, Kopie, 725 Frks. — 150. *Watteau* (?), „Der Aufschneider“, 9300 Frks. — Gesamtertrag: 1 310 790 Frks. *H. W.*

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 28. 16. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE VI. INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG DER SECESSION IN MÜNCHEN.

Die Secession hat ihre Wanderjahre hinter sich und besitzt jetzt in dem stattlichen Ausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek ein vornehm ausgestattetes dauerndes Heim. Damit ist auch von seiten der Regierung und an allerhöchster Stelle die verdiente Anerkennung ausgesprochen, auf die wohl die kleine, kühn vorwärtsstrebende Künstlergruppe von Anbeginn ein volles Anrecht hatte. Jedenfalls hat sie auch heuer alle Erwartungen erfüllt, die man nun schon gewohntermassen von ihr hegt, denn in den sechs Jahren ihres Bestehens hat sich ihr künstlerisches Gesicht so klar ausgeprägt, dass man es genau kennt wie das Antlitz eines bewährten Freundes. Es sind fast immer dieselben Künstler, denen wir in der Ausstellung begegnen, die aber fast insgesamt kein Ausruhen auf errungenen Lorbeeren kennen. Was sie bieten, ist immer frisch und reizvoll, selbst wenn ältere Werke in neuer Bearbeitung erscheinen, wie diesmal das Hauptbild der Ausstellung: die Kreuzigung von *Franz Stuck*. Der Künstler hat die Leinwand noch einmal ganz übergangen; liegt es nun an dieser Retouche oder erwacht der halbvergessene Eindruck jetzt doppelt stark — die Wirkung des Bildes ist eine ausserordentliche. Freilich ist Stuck in seinem Vortrag gewaltsam, er schont nicht die Nerven des Publikums; aber wer besässe wie er die dramatische Kraft und Formengebung, die für einen so hohen Stoff nun einmal unerlässlich sind! Es ist wenig Mitleid oder Erbarmen in seiner Natur, und auch in dieser Tragödie auf Golgatha malt er alle Schrecken des Todes. Nur über dem Antlitze Christi liegt die Majestät des Siegers. Stuck liebt alte, hergebrachte Stoffe, weil er an ihnen seine besonderen Gaben, die durchaus malerischer Natur sind, am besten entfalten kann. Und dass er sich mit einem starken Aufgebot von Kraft und Wucht aussprechen muss, das sieht man dem Kopf und dem steilen Nacken auf den ersten Blick an.

Der andere, nach dem man sich in der Secession sofort umsieht, ist *Fritz von Uhde*. Er bringt eine neue ansprechende Variation eines ihm besonders zusagenden Stoffes: die Abreise des jungen Tobias. Und daneben wiederum eine lebensgrosse Porträtstudie eines alten Mannes, die in ihrem ruhigen und schlichten Ton und ihrer scharfen Auffassung des Charakters die Erinnerung an Velazquez wachruft; auf solche Wirkung darf ein moderner Maler wohl stolz sein. Überhaupt drängt sich immer wieder die Beobachtung auf, dass unsere moderne Kunst in der Darstellung der Persönlichkeit eine erstaunliche Freiheit und Grösse erreicht. Wie überrascht *Segantini* mit dem Porträt eines italienischen Malers! Da ist keine Spur von seiner gesuchten subtilen Technik: alles ist breit und sicher hingesetzt. Auch der Engländer *Arthur Melville* (London) mit seinem Herrenporträt in Knicker-bockers und die zarte Stimmung in dem Damenbildnis von *Neven du Mont* (London) seien hier genannt; ebenso die Deutschen *Anetsberger, Burger* und vor allem *Max Slevogt* mit seiner pointierten Charakteristik und breiten Pinselführung. — Was die moderne Landschaftsmalerei an poetischem Gehalt und reicher Farbenempfindung von Böcklin gelernt hat, ist noch kaum zu übersehen. Selbst dort, wo sie sich an bestimmte Motive hält, ohne frei zu erfinden, schlägt sie doch gern einen warmen und tiefen Erzählerton an, der sich glücklicherweise immer mehr und mehr von der nüch-

ternen Alltagsprosa entfernt. Auch deutsche Motive, wie die Rudelsburg und Saaleck werden durch die Hand von *Paul Schultze*-Naumburg ins Märchenhafte gehoben, oder erhalten einen feierlichen und mit [illegible] Schwung, wie bei *Richard Kaiser*-München, wenn die Palette auf den Ton des grossen Baseler Meisters gestimmt wird. Nur die italienischen Landschaften scheinen keine andere Hand als die Böcklin's zu vertragen, wie ungerecht es auch sein mag, jeden neuen Versuch mit diesem grossen Massstab zu messen. Einen abgeschlossenen Kreis bilden die schottischen Landschaftsmaler; sie sehen nur Duft und Nebel, flüchtige elegische Stimmungen; zarte Farben verschwimmen auf ihren Bildern zu einem weichen Gesamtton, und es ist schwer, diese Eigenschaft auf die Dauer nicht als Einseitigkeit zn empfinden. Die derbe Kost eines *Constantin Meunier* nimmt man dagegen um so lieber hin, als bei ihm überall, in seinen plastischen Werken und in seinen Schilderungen des „schwarzen Landes", jener düsteren Welt der Kohlendistrikte, das Mitgefühl für das Elend der Arbeit als eine grosse ehrliche Empfindung durchbricht. Die sehnigen Kraftgestalten Meunier's sind wahre Helden; sie führen die Axt oder das Eisen wie eine adlige Waffe, und es ist kein Zweifel, dass die Zukunft gerade diese Verherrlichung des Arbeiters als ein tiefes Bekenntnis unserer Zeit ansehen wird. Vor Meunier wird man ernst gestimmt. Fast elegische Melancholie ist es aber, die aus den Schilderungen der russischen und finnischen Maler spricht: weite Seen und düstere Fernen, ein dunkler Wolkenhimmel über einer menschenleeren Einsamkeit — das ist das Thema, das die Landschaften eines *Isaak Levitan*-Moskau, eines *Berndt Lagerstram*-Helsingfors, oder *Vaïno Blomsted*-Helsingfors mit ergreifender Beredsamkeit behandeln. Die Gäste aus dem fernen Osten werden in der Secession freundlich bewillkommnet, ebenso wie die Dänen, die Belgier und die Engländer, wie denn die internationale Vermischung von jeher der Secession eigentümlich war. Jetzt sind nicht einmal die Werke nach Nationen in den verschiedenen Räumen geschieden, sondern eine kosmopolitische Einträchtigkeit ist durchgeführt, bei der der Gesamteindruck nur gewinnt. Auch trägt dazu viel bei, dass fast überall die zierlichen und farbenschimmernden Gebilde der modernen Keramik und Glastechnik das Auge beschäftigen. Vor allen glänzt *Gallé*-Nancy mit Glaskelchen, *Paul Dubois*-Brüssel durch geschmackvolle Zinnarbeiten, während *Philipp Wolfers*-Brüssel Elfenbein und Bronze oder Krystall und Silber in oft kühn geschwungenen Kompositionen verbindet, wie z. B. in der Gruppe der „Liebkosung des Schwanes". *Ernst Moritz Geyger*-Florenz, der lange gefehlt hat, schickte diesmal einen Handspiegel in Silber und bewährt seine verblüffende Feinarbeit auch im kleinsten Massstabe.

In der Plastik nimmt das Ausland das Hauptinteresse in Anspruch, neben Meunier der Brüsseler Meister *De Rudder* durch Arbeiten in Steingut, die wohl stark unter dem Einfluss des Franzosen Carriés stehen.

Ein *Arthur Volkmann* behauptet sich auch neben den starken Ausdrucksmitteln, wie sie namentlich die erzählende Plastik der Modernen liebt.

Auch die Schwarz-Weiss-Abteilung ist gut beschickt, und ich will hier nur *Bernhard Pankok* und *Albert Welti*, *O. Graf*-Freiburg und *Otto Greiner* hervorheben, letzteren mit einem Stich „Ganymed", der den jungen Künstler in erstaunlichem Fortschritt auch auf kompositionellem Gebiete zeigt.

Den künstlerischen Aufgaben nach ist im ganzen nicht viel neues zu verzeichnen, nur lässt sich allerorten bemerken, dass die flüchtige, skizzenhafte Improvisation mehr und mehr verschwindet, und selbst ein Künstler wie *v. Habermann*, der seit Jahren nur Aperçüs über ein und dasselbe Thema giebt, mehr und mehr auf inneres Gleichgewicht und äussere Abrundung hinstrebt, kurz, dass man versucht Bilder zu malen, abgeschlossene Werke. Das ist ein gutes Zeichen für die Zukunft. *ARTUR WEESE.*

AUSSTELLUNG VON GEMÄLDEN DER ALTMAILÄNDISCHEN SCHULE IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB IN LONDON.

Das unscheinbare düstere Gebäude des Burlington-Clubs in Savile Row beherbergt seit dem 15. April eine kostbare Sammlung. Aus den Schätzen der englischen und besonders der Londoner Privatgalerien sind nahezu achtzig Gemälde der Mailändischen Schule ausgewählt worden, die mit der Erlaubnis ihrer Eigentümer zehn Wochen lang das Ausstellungslokal und das Lesezimmer des Klubs schmücken.

Obwohl die Ausstellung naturgemäss einen intimen Charakter hat — ausser den Mitgliedern der Gesellschaft werden nur geladene Gäste zugelassen —, so erfreut sie sich doch eines regelmässigen und lebhaften Besuches. Und das mit vollem Recht. Denn wenn schon jede Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz besondere Beachtung verdient, weil sie manches sonst Unzugängliche bietet, so gilt das namentlich von den Altmailänder Bildern, deren kritische Sichtung den Kunstforschern im letzten Jahrzehnt mehr Kopfzerbrechen verursacht hat, als die irgend einer anderen italienischen Schule. Dass also die Gelehrten nicht fehlen dürfen, wo man nebeneinander *Ambrogio Preda, Bernardino dei Conti, Zenale* und *Boltraffio* zu sehen bekommt, versteht sich von selbst. Aber auch der Ungelehrte kommt auf seine Rechnung. Denn die kleine Sammlung enthält eine Reihe wahrer Perlen, die auch ohne die historische Brille genossen

werden können. Sie sind in dem Ausstellungssaal geschickt verteilt. In der Mitte der Wand links vom Eingang hängt über dem Kamin eine Verkündigung von *Andrea Solario,* bezeichnet und mit der Jahreszahl 1506 datiert, ein prächtig erhaltenes Werk liebevoller Vertiefung von juwelenartig leuchtender Farbe. Links davon bemerken wir an derselben Wand eines der besten Gemälde des *Cesare da Sesto,* La vierge au basrelief, unstreitig die gelungenste von den wiederholten Bearbeitungen, die Cesare einem Entwurfe Leonardo's angedeihen liess.

Rechts von dem Solario hängt ein allerdings weniger gut erhaltener, aber in seiner Art nicht minder vorzüglicher *Luini,* die Anbetung des Christkindes, milde in Auffassung und Färbung, ein Werk etwa aus der Zeit der Fresken in Saronno. Dem Eingang gegenüber nimmt in einem Erkerbau den Ehrenplatz eines der merkwürdigsten Bilder von *Sodoma* ein, der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen, wunderlich und bezaubernd zugleich, wie der mattaccio Sodoma so oft ist. Leider wird das Bild unter seinem Glasrahmen recht ungünstig seitlich beleuchtet. — Inmitten der rechten Seitenwand begrüssen wir die berühmte Anbetung des Kindes von *Gaudenzio Ferrari,* das beste Bild des liebenswürdigen Meisters, das in England und überhaupt nördlich der Alpen zu finden ist. Daneben hängt Gaudenzio's heiliger Andreas, der aus der Sammlung Scarpa unlängst in den Besitz des Herrn Mond übergegangen ist. Besonderen Dank schuldet der Klub seinem auswärtigen Mitgliede Friedrich Lippmann, der sein kostbares Porträt der Bianca Maria Sforza von *Ambrogio Preda* hierher geschickt hat, wo es nun Seite an Seite hängt mit dem einen von den beiden bezeichneten Bildern desselben Meisters, dem berühmten Jünglingsporträt aus der Sammlung Fuller-Maitland, zu bequemster kritischer Vergleichung. — Die Eingangswand ist den ältesten Meistern eingeräumt, unter denen *Borgognone* mit einem sehr charakteristischen, vortrefflich erhaltenen Altarflügel, dem Gegenstück zu einem Bilde im Louvre, am besten vertreten ist. Das Lesezimmer im Erdgeschoss des Hauses beherbergt unter minder wertvollen Sachen ein interessantes und wohlerhaltenes Madonnenbild des *Girolamo Giovenone,* mit dem vollen Namen bezeichnet.

Indem ich diese wenigen Bilder hervorgehoben habe, wollte ich nur einiges vom Wertvollsten der Ausstellung namhaft machen. Am reichsten sind *Luini, Giampietrino* und *Cesare da Sesto* vertreten.

Genauere kritische Bemerkungen über sie und einige andere der hier vorhandenen Meister möchte ich auf eine spätere Gelegenheit versparen. Hier sei nur der Anerkennung Ausdruck gegeben für die Umsicht und die kritische Sorgfalt, mit der Herr Herbert Cook, den man wohl als die Seele des Unternehmens bezeichnen darf, seine Aufgabe gelöst hat. In den allermeisten Fällen wird man seiner Bestimmung der Gemälde nur beipflichten können. Sein vornehm ausgestatteter Katalog ist ein Muster in seiner Art. Die leicht geschriebenen charakterisierenden Bemerkungen über die ganze Schule und die einzelnen Meister verraten ein reifes Studium. Schade nur, dass gerade dieser Teil des Kataloges bei den Exemplaren weggelassen ist, die im Ausstellungslokal umherliegen. Das dort verkehrende Publikum könnte sie zur Orientierung recht wohl gebrauchen. Ganz besonderen Dank verdient die ansehnliche Photographiensammlung nach Mailändischen Gemälden, die Herr Cook sich zu verschaffen gewusst hat und die in einer Reihe von Bänden auf dem Tisch des Hauses niedergelegt ist zur bequemen Benutzung für kritische Gäste.

G. P.

NEKROLOGE.

London. — Am 23. Mai starb in Dublin Sir *John Gilbert,* Vicepräsident der Königlichen Akademie von Irland. Geboren 1829 in Dublin und vielfach bekannt durch seine Thätigkeit an den Instituten der Kunst und Wissenschaft Irlands, ist namentlich in ersterer Beziehung sein sehr bedeutendes Werk „The History of the City of Dublin" hervorzuheben, da der archäologische und antiquarische Teil des Buches das Hauptinteresse beansprucht. Sir John Gilbert war Mitglied der antiquarischen Gesellschaft, sowie Professor der Archäologie an der Königlichen Kunstakademie in Dublin. Als Oberaufsichtsrat der „National Library of Ireland" hat der Verstorbene besonders alle Studien angeregt und gefördert, die auf keltische Forschungen, Sprache, Antiquitäten, Monumente und Baulichkeiten Bezug haben.

V. SCHLEINITZ.

† *Henri Fischer-Hinnen,* bekannt als Bärenmaler und hauptsächlich in seinem Geburtsort Bern thätig, ist am 18. Mai in Bellegarde in Frankreich am Herzschlag gestorben.

† *Genf.* — Der Maler *Jacques Alfred van Muyden,* geboren am 22. Oktober 1818 in Lausanne ist, in Genf in der zweiten Hälfte des Monats Mai gestorben. Er arbeitete 1838—1843 in Kaulbach's Atelier in München, ging dann lange Zeit nach Italien und hielt sich 1850 vorübergehend in Paris auf. 1855 liess er sich in Genf nieder. Van Muyden malte hauptsächlich Genrebilder und war auch litterarisch thätig, sein Landhaus in Champel war der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Genf, in welchem der Verstorbene eine führende Rolle spielte.

† *Weimar.* — Der Maler Professor *Ernst Händel,* der besonders bei der Restaurierung der Albrechtsburg in Meissen thätig war, ist gestorben.

A. R. *Friedrich Geselschap,* der Schöpfer des Frieses und der Gemälde an den Schildbogenfeldern in dem Kuppelraum der Ruhmeshalle in Berlin, ist plötzlich am 2. Juni in Rom eines tragischen Todes gestorben. Anscheinend in einem Anfall tiefster geistiger Niedergeschlagenheit hat er seinem Leben durch eigene Hand ein Ziel gesetzt und damit eine künstlerische Kraft vernichtet, von der wir auch nach jenem äusserlich und innerlich gewaltigen Bildercyklus noch gleich Grosses erwarten durften. Im Herbst vorigen Jahres war er nach Rom gegangen, um dort im innigen Verkehr mit den Grossmeistern der Monumentalmalerei aus

der Zeit der Renaissance die Bilderreihen ausreifen zu lassen und auszuführen, mit denen er die Friedenskirche bei Potsdam und einen Saal des Hamburger Rathauses zu schmücken berufen worden war. Um aller Pflichten ledig zu sein, hatte er zuvor das Amt eines Senators der Berliner Akademie der Künste niedergelegt. Was ihn trotz so grosser und beglückender Aufgaben, trotzdem dass es ihm, dem Junggesellen, nicht an aufopfernden Freunden fehlte, in den Tod getrieben hat, wird von seinen Freunden hauptsächlich aus einem körperlichen Leiden erklärt. Seit Jahren litt er an einer unheilbaren Beinwunde, die den sonst kräftigen und beweglichen Mann oft an den Rollstuhl fesselte. In Rom soll ihm die Erkenntnis gekommen sein, dass er die ihm übertragenen Bilder nicht, wie er geglaubt und gehofft hatte, in der Stille des Ateliers auf Leinwand ausführen könnte, sondern dass er sie direkt auf die Wand malen müsste. Da er wusste, dass ihm das Besteigen der Gerüste fortan unmöglich sein würde, machte er einem Dasein, das dem feinfühligen, hochgesinnten Künstler nur noch als eine qualvolle Demütigung erschienen wäre, ein Ende. Man fand ihn am 3. Juni an dem Aste eines Baumes hängend, in den Anlagen nordostwärts von der Porta del Popolo, nicht weit von jener Stelle des Tiberlaufes, die, als Aqua acetosa bekannt, in der Kunst und Dichtung viele Denkmäler erhalten hat. Wenn auch die Wandmalereien in der Friedenskirche trotz der weit vorgeschrittenen Entwürfe nicht zur Ausführung gelangen sollten, so ist doch Geselschap's Lebenswerk gross genug, um seinen Namen lebendig zu erhalten. Die geistvollen, von der fröhlichen Heiterkeit der italienischen Renaissance durchströmten Dekorationen, die er an den Fassaden und in Festräumen vieler Privathäuser ausgeführt hat, werden freilich immer nur wenigen Genuss bereiten. In diesen Malereien hat er aber nur fortgesetzt, was er in Düsseldorf von seinem Freunde Mintrop gelernt hatte. Dorthin war er nach mannigfachen Irrwegen — er war am 5. Mai 1835 in Wesel geboren, aber in Schlesien erzogen worden — über Dresden, wo sich Julius Schnorr seiner annahm, im Jahre 1855 gekommen. Nach elfjähriger rastloser Arbeit, fast immer in der Stellung als Hilfsarbeiter an den Werken anderer, nebenher als Porträtzeichner, gelang es ihm, 1866 nach Rom zu kommen, und dort zerriss ihm erst der Schleier, der bis dahin vor seiner Zukunft gehangen hatte. Er fühlte, dass er für die monumentale Malerei grossen, idealen Stils berufen wäre, dass er sie wieder im Zusammenhang mit der Architektur erneuern müsste. Nach sechs Jahren römischen Aufenthalts versuchte er in Berlin sein Glück. Wenn er aber nach vielem Ringen auch Beschäftigung fand, so wurde ihm die volle Befriedigung erst durch den Auftrag zu den Malereien in der Ruhmeshalle gewährt. Hier hat sich der Dekorationsmaler zu einem Monumentalmaler erhoben, der die deutsche Kunst grossen Stils über Cornelius hinaus zu noch gewaltigerem Ausdruck gesteigert und sie zugleich durch eine vertraute Formenbildung und durch ein kräftiges Kolorit dem Empfinden des Volkes näher gebracht hat. Es ist kein geringer Anspruch auf Nachruhm, wenn ein Künstler seinem Volke ein solches Vermächtnis hinterlassen kann.



Hermann Dürrich, Hochzeitsmedaille. Vorderseite.



Hermann Dürrich, Hochzeitsmedaille. Rückseite.

PERSONALNACHRICHTEN.

London. — Zum Direktor des englischen archäologischen Instituts in Athen wurde Mr. *Hogarth* ernannt. Derselbe hatte vor einiger Zeit Ausgrabungen in Milo geleitet. Letztere waren insofern von Erfolg gekrönt, als er dort die Ruinen von Bauten aus der Mycenä-Epoche entdeckte. Der frühere Direktor des Instituts, Professor Gardner, befindet sich zur Zeit auf der Insel Milo, um daselbst vor einer grösseren Anzahl von Schülern des Londoner „University College“ praktisch-theoretische Vorträge zu halten.

v. SCHLEINITZ.

G. Der berühmte Bildhauer *Eugène Guillaume* ist als Nachfolger des Herzogs von Aumale in die Akademie gewählt worden. 1822 in Montbard geboren, errang er bereits 1845 den Rompreis, wurde 1862 zum Direktor der École des Beaux-Arts, 1879 zum Direktor der Schönen Künste ernannt und ist gegenwärtig Direktor der französischen Akademie in Rom. Er verdankt die Wahl nicht seiner Thätigkeit als Bildhauer, sondern seinen litterarischen Publikationen und seiner Wirksamkeit als Professor am Collège de France.

*** Professor Dr. *Julius Menadier* ist an Stelle des verstorbenen A. v. Sallet zum Direktor des Münzkabinets der Kgl. Museen in Berlin ernannt worden.

WETTBEWERBE.

Hochzeitsmedaillen. Wie wir unseren Lesern bereits mitgeteilt haben, ist von den 87 Entwürfen zu Hochzeitsmedaillen und -plaketten, die infolge eines Preisausschreibens des preussischen Kultusministeriums eingelaufen waren, keiner des ersten Preises für würdig befunden worden. Die Jury hat dafür den ersten Preis unter zwei Bewerber geteilt, deren Entwürfe von den Preisrichtern als gleichwertig angesehen worden sind. Wir sind durch die Freundlichkeit der Sieger in den Stand gesetzt, unseren Lesern Abbildungen der beiden Entwürfe vorführen zu können. Beide haben die unserem Volke vertraute Medaillenform gewählt, und diese Wahl scheint durch das Urteil der Preisrichter bestätigt worden zu sein. Die Plakette ist bei uns noch nicht so populär, dass sie auf allgemeines Verständnis rechnen könnte. Es ist noch nicht zehn Jahre her, seitdem sie zuerst die Beachtung von feingebildeten Kunstsammlern gefunden hat, und erst vor wenigen Jahren haben deutsche Künstler versucht, diese zierlichen Schmuckstücke italienischen Ursprungs nachzubilden. Erfreulich ist es, dass beide Sieger insofern mit der Praxis in enger Verbindung stehen, als sie als Fachlehrer an kunstgewerblichen Lehranstalten wirken, also immer darauf hingewiesen sind, durch Lehre und Beispiel junge Leute für praktische Berufe heranzubilden. *Wilhelm Giesecke*, dessen Entwurf ohne weitere Erklärung verständlich ist, ist Lehrer für Bildhauer, Modelleure und Graveure an der städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Barmen, und *Hermann Dürrich*, Ciseleur von Beruf, wirkt als Lehrer für Freihandzeichnen und für den Fachunterricht im Wachsmodellieren, Ciselieren u. s. w. an der Zeichen- und Kunstgewerbeschule in Kassel. Bei dem Entwurfe der Bildseite hat ihn der Gedanke an den Vergleich eines Ehebündnisses mit einer Fahrt ins Ungewisse geleitet. Kein Mensch weiss, wohin die Fahrt geht. Aber der Bräutigam ladet die Braut mit schmeichelnder Gebärde ein, mit ihm das Schiff des Lebens zu besteigen, und zu guter Vorbedeutung streut ihnen ein in der Luft schwebender Genius Rosen auf den Weg. Das wogende Meer deutet die endlose Ferne an, der das Schifflein des Lebens zusteuern wird. Auf der Schriftseite halten zwei geflügelte Genien eine Votivtafel, auf der die Namen des Brautpaares eingegraben sind. Sie sind gewissermassen zugleich die Wächter der in dem Bibelspruch „Sei getreu bis in den Tod" befohlenen Treue. Die Tafel lehnt sich an einen Kandelaber, auf dem das Feuer der Liebe lodert. Die Flammen züngeln hinüber in den mit Sternen besetzten Rand, in die Unendlichkeit, womit die ewige Dauer der Liebe angedeutet werden soll. Rosen mit Dornen flechten sich um den Bund der Ehe. —y.



Wilhelm Giesecke, Hochzeitsmedaille. Vorderseite.



Wilhelm Giesecke, Hochzeitsmedaille. Rückseite.

DENKMÄLER.

† *Wien.* — Am 1. Juni ist das *Raimund-Denkmal*, ein Werk *Franz Vogl's*, vor dem Volkstheater enthüllt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† *Krefeld.* — Im Kaiser Wilhelm-Museum erregt gegenwärtig eine Ausstellung moderner künstlerischer Möbel und Geräte berechtigtes Aufsehen. Sie enthält Arbeiten von *C. R. Ashbee, Eugen Belleville, A. Charpentier, O. Coppens, A. W. Finch* u. s. w. Auch zahlreiche deutsche Künstler wie *W. v. Beckerath, E. v. Berlepsch, O. Eckmann, E. M. Geyger, M. Läuger, W. Leistikow, H. Obrist, R. Riemerschmid, Franz Ringer* sind durch hervorragende Arbeiten vertreten.

G. Der Kunstfreund *Hayem* hat dem Luxembourg fünf Werke des kürzlich verstorbenen Malers *Gustave Moreau* geschenkt: das Ölgemälde „Le Calvaire", das berühmte grosse Aquarell „Die Erscheinung" und drei kleine Aquarelle „Der junge Mann und der Tod", „Ödipus und die Sphinx" und „Amor und die Musen". Dieselben sind vorläufig in den Sälen I und II untergebracht worden.

G. Bei der *Abstimmung über die Ehrenmedaillen des diesjährigen Pariser Salons* wurde die Ehrenmedaille für Malerei im zweiten Wahlgange mit 277 von 394 Stimmen dem greisen Institutsmitgliede *Henner* zuerkannt. Die Ehrenmedaillen für Bildhauerei und graphische Künste erhielten *Gardet* und *Patricot.* Den Prix national (für Künstler unter 32 Jahren) bekam der Maler *Henry Royer* für sein „Ex-voto" und seine „Grablegung", die neun Reisestipendien fielen den Malern *Guinier, Wéry* und *Mlle. Dufau*, den Bildhauern *Breton, Carli* und *Derré*, den Architekten *André* und *Sirot* und dem Kupferstecher *Vyboud* zu.

P. *Düsseldorf.* — Die diesjährige *Pfingstausstellung* ist ziemlich reichhaltig und ihr künstlerisches Niveau hat sich

wieder um einige Linien gehoben, wenn es auch freilich nicht gelungen ist, einige recht schwache Bilder fern zu halten. Die Tendenz des Kunstvereins ist nebenbei auch eine kaufmännische, nach verschiedenen Richtungen hin, und diesen Erwägungen muss denn auch die Jury Rechnung tragen. Aufsehen erregende Bilder enthält die Ausstellung diesmal so wenig wie früher. So ziemlich alle „besseren" Namen sind mit netten Bildern in möglichst verkäuflichem Format vertreten. Unter den Figurenbildern befinden sich viele bekannte Sachen, und die Landschaft überwiegt wie gewöhnlich, sowohl was Zahl als was Güte der Bilder anbelangt. Auch ein paar Auswärtige haben sich eingefunden, sind aber — meist allerdings verdientermassen — schlecht gehängt worden. Unter den Landschaften befinden sich einige Debütanten, die zum Teil auffallend gute Sachen gebracht haben, Bilder, die den üblichen Düsseldorfer Landschaftston mit Glück zu erweitern streben, so zwei interessante kleine Arbeiten von *Erich Nikutowsky* und zwei Ansichten der alten Stadt Neuss, eine im Frühling, die andere im Winter, von *Max Clarenbach* (Neuss). Auch *Carl Dahl*, der ein eigenartiges kleines Bild „Ausgang aus einer hessischen Dorfkirche", an dem nur der Momentapparat einen allzugrossen Anteil zu haben scheint, ausgestellt hat, ist ein homo novus. Ein paar Zeichnungen, Radierungen und Lithographien repräsentieren die graphische, drei kleine Figürchen die plastische Kunst.

*** Auf der grossen *Berliner Kunstausstellung* sind vom Staate angekauft worden: Träumerei, Bronze von *C. Starck* (Charlottenburg); Pelikane, Bronze von *August Gaul;* Diana, Bronze von *R. Felderhoff;* Tänzerin, Bronze von *Fritz Klimsch.* Der *Deutsche Kunstverein* hat folgende Werke für seine Verlosung angekauft: Abendsonne, Ölgemälde von *W. Feldmann;* Oktobersonne, Ölgemälde von *U. Hübner;* Geranien, Ölgemälde von *H. Iversen;* „Es wird Abend", Ölgemälde von *Karl Storch;* Sommermondnacht, Ölgemälde von *Hugo König* (München); Kartoffelernte, Ölgemälde von *R. Eschke* (Karlsruhe); Kämpfende Amazone, Bronze von *Fr. Stuck.*

Berlin. — Kgl. Nationalgalerie. Auf der grossen Berliner Kunstausstellung wurden angekauft: Von dem jüngst verstorbenen Bildhauer *Nicolaus Geiger* das Ölgemälde „Die Sünderin" und von *Franz Skarbina* das Bild „Abend im Dorfe".

VERMISCHTES.

*** Dem Maler *William Pape* in Berlin ist vom Kaiser der Auftrag erteilt worden, die Einsegnung des Kronprinzen und des Prinzen Eitel Friedrich in der Friedrichskirche zu Potsdam auf einem grossen Gemälde darzustellen.

G. Die kürzlich verstorbene Witwe *Meissonnier's* hat den gesamten künstlerischen Nachlass ihres Gatten dem Staate vermacht. Unter den Gemälden befinden sich zwei Selbstporträte, mehrere Landschaften und Historienbilder, darunter drei Werke, die der Meister selbst zu seinen besten rechnete: „Simson und die Philister", „Die Ruinen der Tuilerien" und „Die Belagerung von Paris". Für das letztere waren der Witwe vor einigen Jahren 800000 Frks. geboten worden.

Padua. — Bis zum 3. Mai waren in der Bibliothek des *Santo* die *Entwürfe für die neue Innenbemalung* dieser denk- und ehrwürdigen Ruhe- und Verehrungsstätte des hl. Antonius ausgestellt. Die Kirche, unmittelbar nach dem Tode des Heiligen (1231) erbaut, ist von jeher ein Schmerzenskind des Ordens und der Architekten gewesen; in riesigen Dimensionen angelegt, wollte doch die Einheit des Innenbaues mit seinem durch Langstützen verbauten Chorumgang nicht herauskommen, die Fassade ist, namentlich infolge Beseitigung der Vorhalle, arg misslungen, und zu alledem hatte noch die Weisheit früherer Zeiten die Wände innen gänzlich übertüncht. Da soll nun endlich Abhilfe geschaffen werden; das reiche Kapitel, das erst kürzlich für Donatello's Reliefs einen neuen würdigen Altar geschaffen hat, will die ganzen Wände wieder bemalen lassen, um dadurch dem ungeheuren Raum mehr Wärme zu geben. Es sind im ganzen zwölf Entwürfe eingelaufen — für deutsche Begriffe eine recht kleine Zahl —, alle mit peinlicher Sorgfalt und jener Freude am Zierlichen ausgeführt, ohne die es der heutige Italiener nun einmal nicht thut. Leider fehlt nun den meisten hier zu Worte kommenden Malern völlig der historische Sinn und das Verständnis für kirchlich stilisierte Wandmalerei. Das hat eigentlich nur Professor *Aless. Morani* in Rom bewiesen, dessen bildliche Darstellungsproben wie auch die Ornamente streng im gotischen Stil des Trecento geblieben sind, wie ihn die noch erhaltenen geistreichen Fresken, vor allem der Bilderschmuck der Cappella Felice, so deutlich an die Hand geben. Er hat sich in den Figurendarstellungen sogar direkt an Meister wie Giotto, Franc. Traini und andere angeschlossen. Morani hat den Eindruck seiner Entwürfe durch eine ziemlich ausgeführte Tafel und sogar durch ein Holzmodell des dekorierten Chores zu stützen gesucht; dagegen haben drei Bologneser Künstler *Rubbiani, Collamarini* und *Casanova* die originelle Idee gehabt, ihre gemeinsamen Entwürfe in einer gedruckten Broschüre zu erläutern und zu empfehlen, deren bombastisches Anfangskapitel jedenfalls die Mahnung nahelegt: Bilde Künstler, rede nicht. *Viligiardi* aus Siena hat überaus fein abgestimmte und vornehm zusammenklingende Entwürfe eingereicht, die nur den einen Fehler haben, dass sie byzantinisch und nicht gotisch sind und schon wegen des Aufwandes an Gold unerschwingliche Kosten verursachen würden. Ganz ins Moderne geraten, namentlich in der Auswahl der Farben (hauptsächlich blau, weiss und gold), sind *Resio* aus Rom, *Biasni* aus Venedig, auch *Aschiri* aus Padua selbst, den hoffentlich kein Lokalpatriotismus zu dem „einzig Berufenen" stempeln wird. Ein Unikum ist der Entwurf *Vincenzo Raschetta's*, der fast Rokokomotive in die altehrwürdige Kathedrale einschmuggeln möchte. Die meiste Aussicht auf Annahme hat der Entwurf *Diomede Catalucci's* aus Urbino aus dem Grunde, weil er am wenigsten kostspielig ist. Die Prämiierung soll Mitte Mai erfolgen. Möchte sie dem armen nackten Heiligtum bald ein würdiges Gewand verschaffen. Im allgemeinen darf man sagen, dass viel Geschmack und Können sich in diesen zwölf Vorlagen offenbart und dass es nur an der nötigen Schulung der Künstler mangelt, um sich in die Formen- und Gedankenwelt, die über 600 Jahre zurückliegt, einzuleben.

P. SCHUBRING.

St. Nicht weniger als drei *Künstlercentenarien* bereitet man in diesem Jahre in Italien vor, in Gubbio für *Giorgio Andreoli*, in Neapel für *Lorenzo Bernini*, in Brescia für *Moretto da Brescia.*

VOM KUNSTMARKT.

Köln. — Die *Versteigerung* der Kunstsammlung des Konsuls *Carl Becker*, die am 23. und 24. Mai bei J. M. Heberle in Köln stattfand, hat insgesamt 265000 M. ergeben. Becker, der lange Zeit dem Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein in Frankfurt a. M. vorstand, hatte 1854 in Amsterdam

kunstgewerbliche Gegenstände zu sammeln begonnen und in Gelnhausen und in Frankfurt mit der Zeit eine ansehnliche, von gutem Geschmack zeugende Sammlung zusammengebracht. Im verflossenen Winter war die Sammlung im Frankfurter Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Von den keramischen Gegenständen erzielten: Nr. 23. Eine Garnitur chinesischer Vasen, Famille rose, 2900 M. Nr. 12. Palissyschüssel, 830 M. Nr. 15. Eine Majolika-Pilgerflasche, Art des *Orazio Fontana*, 1110 M. Nr. 19. Eine Majolikaschale des *Francesco Xanto da Rovigo*, 750 M. Nr. 20. Ein Urbinoteller, 810 M. Nr. 26. Ein paar Meissener Porzellanflacons mit Heroldmalerei, bezeichnet AR, 750 M. Von den Glasarbeiten: Nr. 29. Reichsadlerglas von 1660, 1480 M. Nr. 31. Willkomm auf den Westfälischen Frieden, von 1649, 2150 M. Nr. 32. Willkomm von 1607, 2150 M. Nr. 33. Kurfürstenglas von 1597, 870 M. Nr. 34. Ein emailliertes venezianisches Glas, 900 M. Von den Elfenbeinen wurde Nr. 58, ein romanischer Bischofstab mit 2490 M., Nr. 59, ein Evangeliardeckel, Frühromanisch, mit 4000 M. bezahlt. Nr. 60. Triptychon des 14. Jahrh., 2050 M. Nr. 72. Rosenkranz, 16. Jahrh., 1050 M. Nr. 73. Betnuss, 16. Jahrh., 610 M. Nr. 75. Reichgeschnitzter Humpen des 17. Jahrh., 3700 M. Nr. 76. Humpen, 1450 M. Nr. 79. Pokal, silber montiert, 2450 M. Nr. 89. Venus nach Allegrain, 4010 M. Von den Limoges-Arbeiten: Nr. 96. Reliquiar des 13. Jahrh., 2900 M. Nr. 97. Reliquiar, 13. Jahrh., 1410 M. Nr. 109. Bezeichnete Kanne von *Jean Courteys*, von 1564, 970 M. Nr. 110. Bezeichnete Kanne von *Pierre Courteys*, 1050 M. Nr. 111. Schale in der Art des *Pierre Reymond*, 660 M. Nr. 112. Triptychon in der Art des *Jean Pénicaud*, 1090 M. Nr. 113. Bezeichnete Platte von *Pierre Reymond*, 1000 M. Nr. 114. Bezeichnete Platte von *Léonard Limosin*, 1060 M. Nr. 115. Platte von *Léonard Limosin* mit der Kreuztragung, 4050 M. Von den Silberarbeiten: Nr. 125. Amsterdamer Deckelpokal von 1608, 1400 M. Nr. 132. Augsburger Münzhumpen, Arbeit des *Cornelius Pape* († 1723), 2910 M. Nr. 133. Silberschiff, Nürnberger Arbeit des *Esaias zur Linden*, 3700 M. Nr. 135. Silberhumpen, 16. Jahrh., 3425 M. Nr. 140. Nautilusbecher, 2700 M. Nr. 144. Kokosbecher, 1705 M. Nr. 152. Strausseneiflasche von 1627, Augsburger Arbeit, 5350 M. Nr. 164. Nürnberger Schale des 18. Jahrh., 3100 M. Nr. 176. Schaumünze von 1574, Arbeit des *Hans Reinhardt* in Leipzig, 2790 M. Von den Miniaturen: Nr. 214. Niederdeutsches Gebetbuch, 1590 M. Nr. 215. Aus der Hamilton-Sammlung lateinisches Gebetbuch des 15. Jahrh., 3250 M. Nr. 217. Aus derselben Sammlung livre d'heures des 15. Jahrh., 5250 M. Nr. 221. Aus derselben Sammlung Gebetbuch in lateinischer Sprache. Italienisch, 15. Jahrh., 4800 M. Das hervorragendste Stück der Becker'schen Sammlung war ein Wandteppich des 15. Jahrh. (Nr. 224), der für 17200 M. verkauft wurde. Von den Arbeiten in Holz seien genannt: Nr. 249. Kunstapfel von *Albert Jansz Vinkenbrink*, 4000 M. Nr. 250. Eine Betnuss des 15. Jahrh., 3000 M. und das Medaillon des Lazarus Spengler von 1533 (Nr. 252), 3410 M. Von den Möbeln wurde Nr. 272, ein italienischer Renaissanceschrank, mit 8000 M. bezahlt. Nr. 273. Ein holländischer Eichenholzschrank des 17. Jahrh. mit 2350 M. Nr. 257. Ein Augsburger Kabinet des 17. Jahrh. mit 2900 M. Nr. 279. Ein Louis XV.-Uhr im Geschmacke Boulle's, 2550 M. — An die Versteigerung der Sammlung Becker schloss sich am 25. und 26. Mai die Versteigerung der Kunst- und Waffensammlung *von Berthold* aus Dresden. Sie ergab etwas über 100000 M. Die Hauptpreise erzielten: Nr. 1. Breslauer Spottbecher, Anfang des 17. Jahrh., 3100 M. Nr. 12. Besatz eines Frauenkragens, 960 M. Nr. 89. Turnierrüstung des 16. Jahrh., 2020 M. Nr. 215. Kursächsische Prunkgläfe, 610 M. Nr. 291. Kursächsische Hellebarde, 699 M. Nr. 292. Sächsische Hellebarde, 709 M. Nr. 309. Landsknechts-Zweihänder, 675 M. Nr. 324. Graviertes Schwert, 1710 M. Nr. 372. Jagdschwert des 17. Jahrh., 1190 M. Nr. 377. Prunkdegen, 1675 M. Nr. 491. Radschloss-Reiterpistole, 799 M.

London. — Am 23. April begann Christie die *Versteigerung der hochbedeutenden Sammlungen* des verstorbenen Mr. *G. Morris* mit der Auktion der Gemälde. Der Erlös für dieselbe betrug 440000 M. Unter den Aquarellbildern sind nachstehende hervorzuheben: Sir *J. Gilbert*, „Don Quixote", 2732 M. (Holland). *W. Hunt*, „Das Sperlingsnest", 3150 M. (Gribble). *J. Israels*, „Das frugale Mahl", 3570 M. Sir *E. Landseer*, „Wild", 3255 M. Zwei kleine Studien von *Millais* erreichten hohe Preise: „The Vale of Rest", 2940 M. (Lawrie) und „Sir Isumbras", 5880 M. (Lawrie). *S. Pront*, „Der Eingang zur Kathedrale von Chartres", 6720 M. (Agnew). *Briton Rivière*, „Der einzige Freund", 5670 M. (Larnack). *P. Roberts*, „Heidelberg", 2310 M. (Agnew). *Turner*, „Malmesbury Abbey", 16380 M. (Agnew). „Lulworth Castle", von demselben, 4200 M. (Agnew). Drei Bilder von *De Wint:* „Flussscene bei Witham", 11940 M. (Vokins). „Ein Getreidefeld", 11340 M. (Agnew). „Lowther Castle", 9450 M. (Agnew). Unter den Ölbildern erzielten die folgenden die höchsten Preise: *Alma Tadema*, „Der römische Blumenmarkt", 18480 M. (Agnew). *W. Cooke*, „Nordsee-Fischer", 6300 M. (Agnew). Von demselben, „Giudecca", 6300 M. (Ashton). *Cooper*, „Ein Sommertag", 6510 M. (Agnew). *P. Faed*, „Das seidene Kleid", 5040 M. (Sampson). *Fielding*, „Rievaulx Abbey", 7140 M. (Obach). *Lawrence*, „Die Gräfin Harrington", 5040 M. (Colnaghi). *L. Knaus*, „The Cup of Coffee", 22050 M. (Tooth). *J. Israels*, „Die besorgte Familie", 19950 M. (Boussod Valadon). *E. van Marcke*, „Die Heimstätte", 17220 M. (Tooth). *J. Maris*, „Die Seegrassammler", 18480 M. (Tooth). *P. Rousseau*, „Im Walde von Fontainebleau", 8400 M. (Wallis). *A. E. Herbert*, „Die Madonna mit dem Kinde", 7350 M. (Boussod). *R. Madrazo*, „Die Musikstunde", 7140 M. (Gooden). *J. L. Gérôme*, „Gebet in der Moschee", 7350 M. (Wallis). *C. Bargue*, „Die Schildwache", 10500 M. (Wallis). — Obgleich die Gemälde den Kern der Sammlungen bildeten, so besass der Verstorbene doch ausserdem noch wertvolle Bronzen, Kuriositäten aller Art, und die verschiedenartigsten alten Porzellane. Die besten Stücke stammen aus den Fabriken von *Sèvres*, *Chelsea*, *Derby*, *Battersea* und *Worcester*, oder sie waren chinesischen und japanischen Ursprungs. Der Gesamterlös für die verschiedenen Abteilungen betrug 620000 M.

v. SCHLEINITZ.

Paris. — Am 23., 24. und 25. Mai wurde der Nachlass des 1885 verstorbenen Schlachtenmalers *Alphonse de Neuville* versteigert. Von den 62 Ölbildern und Aquarellen des Meisters erzielten: „Der Parlamentär" 41200 Frks. — „Héricourt" 28000 Frks. — „Die Vedette" 7000 Frks. — „Hornist der Chasseurs à pied" 7000 Frks. — „Stabsoffiziere" 8200 Frks. — „Preussischer Offizier" 6200 Frks. — Ölskizze zu dem Gemälde „Überfall bei Tagesanbruch" 5000 Frks. – Ausserdem kamen eine Anzahl Gemälde anderer Meister und kunstgewerbliche Gegenstände zur Versteigerung. — Weit weniger ergiebig war die Auktion der nachgelassenen Werke von *Évariste Luminais* am 25. und 26. Mai. Nur zwei Nummern des Kataloges: „Die verzweifelten Amazonen" und „Die Piraten" erreichten Preise von über 2000 Frks. — Von der Auktion von Gemälden und Kunstgegenständen eines ungenannten Sammlers, die am 20. und 21. Mai bei Georges Petit stattgefunden hat und 321050 Frks. ergab, seien die

folgenden Preise hervorgehoben: Nr. 122. „Faun und Bacchantin“, Terrakotta von *Clodion*, 5100 Frks. — Nr. 125. „Raub der Proserpina“, italienische Elfenbeinarbeit des 17. Jahrhunderts, 11000 Frks. — Nr. 126. „St. Michael und der Drache“, italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts in Elfenbein, Holz und Goldbronze, 5100 Frks. — Nr. 147. Grosse Bronze von *Barye*, „Araber im Kampfe mit Löwen“, 9600 Frks. — Nr. 166. Zweiteiliger geschnitzter Nussbaumschrank, Lyoner Schule des 16. Jahrhunderts, 10100 Frks. — Nr. 181. „Die Weinlese“, Gobelin von *Audran*, 31000 Frks. — Nr. 183. *Chardin*, „Tours de cartes“, 13300 Frks. (Sedelmeyer). — Nr. 184. *Desportes*, „Hirschjagd“, 6000 Frks. — Nr. 195. *Ruysdael*, „Der Giessbach“, 3400 Frks. — Nr. 196. *Verboeckhoven*, „Die Farm“, 3650 Frks. — Nr. 197. *Wynant's* Landschaft, 3000 Frks. — Nr. 201. *Prud'hon*, „Zephyr“, 7000 Frks. — Nr. 247. Gobelin der Regentschaftszeit nach *Bérain*, 15000 Frks. — Nr. 248. Flandrischer Wandteppich „Der Triumph Neptuns“, 18. Jahrhundert, 13200 Frks. — Nr. 249–250. Zwei Brüsseler Wandteppiche des 18. Jahrhunderts aus dem Atelier von van der Hecke, 10800 und 10700 Frks. — Nr. 252. Drei Aubusson-Teppiche aus der Zeit Ludwigs XVI., 20100 Frks. — Sehr interessant gestaltete sich endlich die Auktion von vier prachtvollen, von *Paul Le Febvre Fils* (1699—1736 Atelierchef in der Gobelin-Manufaktur) nach Kompositionen Claude Audran's ausgeführten Gobelins (Ceres, Bacchus, Juno, Saturn) und zwei grossen Vasen aus altchinesischem Porzellan mit grünem Emaildekor (Chrysanthemen) und reichen Bronzeverzierungen aus der Epoche Ludwigs XVI. am 26. Mai. Erstere wurden mit 159000 (150000 gefordert), letztere mit 47000 (30000 gefordert) Franken bezahlt. *G.*

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 29. 23. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE RENAISSANCE-AUSSTELLUNG IN BERLIN.

Die dritte der von der „Kunstgeschichtlichen Gesellschaft" veranstalteten Ausstellungen, über deren Eröffnung wir bereits kurz berichtet haben, ist dem Zeitalter der Renaissance gewidmet, wobei dieser Begriff so weit gefasst ist, dass die Zeitgrenzen etwa durch die Jahreszahlen 1400 und 1600 bestimmt werden. Eine Ausnahme bildet nur ein der Berliner Nikolaikirche gehöriger romanischer Abendmahlskelch mit Patene, der, wie sich aus den auf der Patene eingravierten Bildnissen des Markgrafen Johannes von Brandenburg und seiner Gemahlin ergiebt, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts gearbeitet worden ist. Es ist wohl das älteste Stück künstlerischer Kleinarbeit, das sich in Berlin erhalten hat. Auch die Renaissance im weitesten Sinne hat in Berlin nur wenige Spuren hinterlassen. Was davon in königlichem Besitz geblieben ist, ist auf Befehl des Kaisers der Ausstellung in liberalster Weise zugewendet worden, so besonders zwei Prachtstücke der ganzen Ausstellung, der Kaiserbecher von Wenzel Jamnitzer und der Dianapokal von Hans Petzolt, die den vornehmsten Schmuck des herrlichen Silberbüffets im Rittersaale des Königlichen Schlosses bilden, und vier Gobelins mit Darstellungen nach den Triumphen des Petrarca, deren Entwürfe dem Barend van Orley zugeschrieben werden. Im Gegensatz zu den beiden ersten Ausstellungen der Gesellschaft, die sich um die Personen des grossen Kurfürsten und des grossen Königs und ihre Kunstliebhabereien gruppierten, ist aber das Hauptmaterial dieser dritten Ausstellung von privaten Sammlern hergegeben worden.

Jeder, der mit den Berliner Kunstverhältnissen näher vertraut ist, weiss, welchen Aufschwung Sammellust und Sammelleidenschaft in Berlin seit etwa zwanzig Jahren genommen hat, und er weiss auch, dass Wilhelm Bode die treibende Kraft ist, die diese Bewegung nicht bloss herbeigeführt hat, sondern sie auch mit Rat und That unermüdlich unterstützt. Er hat dabei immer die Interessen der Königlichen Museen im Auge, und ihm ist auch die Begründung des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins zu danken, dessen Aufgabe vornehmlich darin besteht, auf wichtige Kunstwerke, die plötzlich auf dem Kunstmarkt auftauchen, schnell die Hand zu legen und sie dadurch so lange für die Königlichen Museen zu sichern, bis diesen die Mittel zur endlichen Erwerbung gegeben sind. Auch dieser Verein ist an unserer Ausstellung mit einigen interessanten Gemälden und Bildwerken beteiligt, die einige Lücken in unserem Museumsbestande gut ausfüllen werden. Besonders beachtenswert ist ein kleines Bild mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, das alle Merkmale des Jan van Eyck aufweist.

Ein Blick in den zwar etwas spät erschienenen, aber dafür sehr sorgfältig redigierten Katalog zeigt, welche Ausdehnung das Sammelwesen in Berlin, besonders in dem letzten Jahrzehnt, erreicht hat, gefördert freilich durch einen Reichtum, dessen Besitzer nicht in Kleinigkeiten zu knausern brauchen. Dieses Sammelwesen hat aber, bis jetzt wenigstens, noch nichts Protzenhaftes angenommen. Im Gegenteil merkt man, dass der Sammeleifer weniger auf Prunkstücke, auf „Galeriebilder" u. dgl., als auf Werke der Kleinkunst im weitesten Sinne des Worts, auf Gemälde, plastische Arbeiten jeglicher Art und auf feine Dekorationsstücke gerichtet ist, die das Dasein mit edlem Schmucke erfüllen und dem intimen Kunst-

genusse dienen. Dieser Sammeleifer offenbart sich auch nicht in der Jagd auf berühmte Künstlernamen. Das merkt man besonders in der 133 Nummern umfassenden Abteilung der Gemälde, wo man auf eine nicht geringe Zahl namenloser Meister trifft, deren Art und Richtung nur erst annähernd bestimmt werden kann, die aber gerade durch das Geheimnis, das sie zur Zeit noch umgiebt, den Kunstforscher besonders reizen und gewiss auch den Anstoss zu fruchtbaren Erörterungen bieten werden. Aber auch die mit grossen Namen geschmückten Bilder sind nicht alle über jeder Kontroverse erhaben. Die thronende Madonna mit dem Kinde von Moretto (Bes. Frau Wesendonck) spricht allerdings so deutlich für sich selbst, dass jeder Zweifel abzuweisen ist. Bei dem kreuztragenden Christus von Giovanni Bellini (Bes. Graf Pourtalès) spricht aber schon der Katalog einen Zweifel durch ein Fragezeichen aus. Es ist dieselbe Komposition, die sich im Palazzo Loschi in Vicenza befindet und von Morelli als ein Jugendwerk Giorgione's in Anspruch genommen worden ist. Ein drittes Exemplar befindet sich in der städtischen Galerie zu Rovigo, ein viertes, wie der Katalog angiebt, beim Grafen Lanckaronski in Wien. Wenn es gestattet ist, eine in neuerer Zeit in der Archäologie mit grossem Erfolg erprobte Methode hier anzuwenden, so lässt sich aus dieser „Replikenfolge" ein Schluss auf ein berühmtes Original ziehen, und danach möchte man sich doch für ein Original von Giorgione entscheiden, dessen Bilder schon im 16. Jahrhundert äusserst selten geworden waren, jedenfalls ungleich seltener, als die des produktiven Bellini. Vollends fraglich sind die Bilder, die die Namen Tizian, Palma Vecchio und Tintoretto tragen. Auch Bode hat sich noch zu keiner Bestimmung entschlossen, sondern er begnügt sich in einem Bericht über die Ausstellung einfach zu konstatieren, dass sie jenen Meistern zugeschrieben werden. Wenn man bei dem hohen Aufstellungsort der Bilder eine Vermutung wagen darf, so scheint mir die Verlobung der hl. Katharina (Bes. Frau J. Reimer) dem Bordone näher zu stehen als Tizian. Dagegen ist sowohl die Halbfigur Christi als das weibliche Bildnis (Bes. A. vom Rath) für Palma den Älteren zu schwach, es müsste denn sein, dass letzteres durch Putzen seines Schmelzes beraubt worden ist. Von den drei dem Tintoretto zugeschriebenen Bildern sind die Auffindung Mosis und das Bildnis eines Mannes mit seinem Sohne dem Meister fremd. In einem dem Antonis Mor zugeschriebenen Bildnis eines Mannes im gelben Wams glaubt Bode mit Wahrscheinlichkeit die Hand des Frans Floris zu erkennen.

Die drei alten berühmten Privatsammlungen Berlins, Graf Pourtalès, Hainauer u. A. v. Beckerath, die schon auf der ersten derartigen Ausstellung in Berlin, der aus Anlass der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares 1883 veranstalteten, ganz hervorragend vertreten waren, sind auch an der jetzigen sehr stark beteiligt. Man sieht hier einige Prachtstücke aus jener Ausstellung wieder, so z. B. die köstliche Marmorbüste des hl. Johannes von A. Rossellino (Sammlung Hainauer), die inzwischen als das Bildnis eines Knaben aus der Familie Alessandri erkannt worden ist, und die beiden herrlichen Bronzen Neptun und Meleager (Graf Pourtalès), die dem Jacopo Sansovino zugeschrieben werden und sicherlich auch wenigstens seiner Werkstatt angehören. Diese Sammlungen haben inzwischen aber auch manche Bereicherungen erfahren, insbesondere die schöne Sammlung von Handzeichnungen italienischer Meister des Herrn von Beckerath, der den Reiz dieser kostbaren Blätter noch dadurch erhöht hat, dass er sie in meist gleichzeitige Rähmchen gefügt hat. Ein Unikum unter den Handzeichnungen im Berliner Privatbesitz ist wohl ein Blatt mit zwei männlichen Bildnisköpfen aus Dürer's niederländischem Skizzenbuche von 1520 (Besitzer V. Weisbach). Zu jenen drei grossen Sammlungen ist aber im Laufe der letzten 15 Jahre noch eine ganze Reihe anderer hinzugekommen, deren Besitzer zum Teil Specialitäten kultivieren, so die von R. v. Kaufmann (meist niederländische und deutsche Maler des 15. und 16. Jahrhunderts), W. v. Dirksen, M. Liebermann (Holz- und Elfenbeinschnitzereien und Bronzen) von Parpart, Frau Marie Rosenfeld (Werke der Kleinkunst und keramische Arbeiten), Arthur Schnitzler, James Simon, V. Weisbach (Werke der Kleinkunst) und A. Zeiss (plastische und keramische Arbeiten), wobei wir nur die Sammlungen berücksichtigen, deren Bestand dem Plane der gegenwärtigen Ausstellung entspricht. Auch ist zu bemerken, dass bei den beschränkten Ausstellungsräumen aus jeder Sammlung nur die bedeutendsten oder lehrreichsten Stücke ausgewählt werden konnten, dass also auch diese Ausstellung noch lange kein richtiges Bild von dem wirklichen Reichtum der Berliner Privatsammlungen giebt. Neben den Kunstliebhabern, die systematisch sammeln, giebt es noch solche, die nur gelegentliche oder für besondere Zwecke bestimmte Erwerbungen machen, wie z. B. Künstler wie Knaus, Meyerheim, Bracht, C. Becker, M. Liebermann oder Museumsbeamte wie W. Bode, der ausser einer Reihe von Medaillen seine schöne Sammlung von italienischen Apothekergefässen hergegeben hat. Den grössten Erfolg unter den Privatsammlern hat dieses Mal wohl James Simon mit seinen köstlichen Kleinbronzen, Medaillen und Plaketten davongetragen. In Deutschland steht diese Sammlung, in der fast alle berühmten italienischen Medailleure der Renaissance durch erlesene Stücke vertreten sind, einzig da, und selbst im Auslande findet sie nur ein Seitenstück in der bekannten Pariser Sammlung von

Dreyfuss, der jedoch zehn Jahre früher zu sammeln begonnen hat als sein deutscher Nebenbuhler, also noch mit leichter Mühe die Sahne abschöpfen konnte.

Auf weitere Einzelheiten der Ausstellung, um deren geschmackvolle, schon in unserem Vorbericht gerühmte, dekorative Anordnung sich besonders die Herren von Tschudi, Stettiner und Friedländer verdient gemacht haben, einzugehen müssen wir uns leider versagen. Der Katalog weist schon 954 Nummern auf, zu denen im Laufe der Ausstellung noch etwa hundert hinzugekommen sind, darunter eine Auslese aus der Gutmann'schen Sammlung von Silbersachen und keramischen Arbeiten (Hirschvogelkrügen). Eine mit Mass und kritischer Besonnenheit veranstaltete Veröffentlichung dieser Kunstschätze würde ein monumentales Werk abgeben, das der Kunstwissenschaft grosse Dienste erwiese. Wie wäre es, wenn sich die Besitzer dieser Sammlungen zu einem solchen Unternehmen auf ihre Kosten vereinigten? Jedem einzelnen würde der dazu erforderliche Beitrag keine Schmälerung ihres Vermögens bedeuten. *ADOLF ROSENBERG.*

Nachschrift. — Die obigen Zeilen waren bereits geschrieben und gesetzt, als die Kunstgeschichtliche Gesellschaft bekannt machte, dass bereits der Plan gefasst worden ist, das Andenken an die Ausstellung in einer grösseren Publikation festzuhalten. Alle hervorragenderen Stücke sollen in etwa 60 Tafeln und zahlreichen Textillustrationen reproduziert werden. Das Werk wird unter Leitung W. Bode's von einer Anzahl meist schon an der Ausstellung beteiligter Fachmänner bearbeitet werden und im Verlage von G. Grote erscheinen.

BÜCHERSCHAU.

Catalogue of the Art Collection of R. Hall Mc. Cormick Chicago 1897.

Dieser schön ausgestattete Katalog, auf Büttenpapier gedruckt und mit 80 guten Lichtdrucken versehen, erschien in einer Auflage von 200 Exemplaren, jedes vom Besitzer und wahrscheinlich nur schenkungsweise verteilt. Die signierte Sammlung enthält besonders ältere englische Bilder, obwohl Namen wie Holbein, Rubens und van Dyck auch nicht fehlen. Über den Wert der Sammlung lässt sich schwer aus den Lichtdrucken urteilen. Wenn auch anscheinend mehrere bedeutende Werke hier zu finden sind, so ist es doch möglich, dass einige nur gute Kopien sind, zum mindesten sind mehrere der Gemälde von Lely, Smirke, Hogarth (?), West u. s. w. nur Repliken. Der Text (das Vorwort ist mit den Buchstaben K. A. H. gezeichnet) ist leider durchaus ungenügend. Die Fehler in den biographischen Teilen (Goyen wird z. B. Eugen getauft und als Sterbejahr 1666 angegeben) wären noch das mindeste, denn die sucht man ja hier nicht. Die Beschreibungen sind jedoch recht kläglich, die Angaben über die Provenienz sind mangelhaft, jedwede Notizen über Material, Signaturen, Jahreszahl und Erhaltung der Bilder fehlen gänzlich. Am wenigsten zeigt sich der Verfasser dem Stoff gewachsen, wenn es an die Benennung der Bilder geht. Ich gebe hier einige Berichtigungen. Das Bild von B. West wird hier „The death of King David“ benannt. Es ist das Gemälde aber eine Replik (ohne die zwei Figuren des Hintergrundes) des Gemäldes von West, in dem er den König Lear schildert, und das R. Earlom, 1799 als Illustration zur ersten Scene des fünften Aktes von Shakespere's Trauerspiel, für die grosse Ausgabe von Boydell's Shakespere Gallery schabte. Von Robert Smirke werden zwei Gemälde „The new Page“ und „The obdurate Mother“ (!) genannt. Es sind das aber gleichfalls Shakespere-Illustrationen und wohl auch Repliken der Gemälde, deren Verbleib ich nicht feststellen kann. Das erstere stellt Mrs. Page, Mrs. Quickly William und den Schulmeister Sir Hugh Evans in dem ersten Auftritt des vierten Aufzugs von den Lustigen Weibern von Windsor dar, als der kleine William im Lateinischen geprüft wird. 1793 wurde das Original von T. Holloway für Boydell's kleinere Shakespere-Gallery gestochen. Das andere Bild stellt Juliet dar wie sie die alte Amme in dem fünften Auftritt des zweiten Aufzugs von Romeo und Juliet beschwichtigt, und die Neuigkeiten aus ihr locken will. James Parker stach das Original 1797 ebenfalls für Boydell. Es ist bedauerlich, dass Mc. Cormick, der an der prächtigen Ausstattung des Buches anscheinend nicht gespart hat, nicht jemanden gewonnen hat, der den Text des Kataloges ebenbürtig gestaltet hätte.

H. W. S.

† Von *Karl Justi's* Hauptwerk: *„Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen“* (2 Bände 1866 bis 1872), wird demnächst eine neue, völlig umgearbeitete und vermehrte Auflage im Verlage von F. C. W. Vogel in Leipzig erscheinen. Wir werden nach dem Erscheinen dieses hervorragenden Werkes ausführlich auf dasselbe zurückkommen.

KUNSTBLÄTTER.

Dresden. — Das Ende März zur Ausgabe gelangte *4. Vierteljahrsheft des Vereins bildender Künstler Dresdens*, mit dem der 2. Jahrgang abschliesst, enthält wiederum fünf Blätter, darunter drei von Wilhelm Hoffmann in Dresden gedruckte Steinzeichnungen und zwei im Atelier von E. Meissner in Dresden hergestellte Radierungen. Zum ersten Mal erscheint in diesem Heft unter den Mitarbeitern der Name *Anton Pepino's*, eines jüngeren Künstlers, der, wenn wir nicht irren, in Meissen lebt. Er setzt mit seiner lithographierten Zeichnung eines alten Stadtthores ungemein kräftig ein und erweist sich in ihr, wie man das von seinen Ölbildern gewohnt ist, als ein Künstler, der die Natur nicht einfach abschreibt, sondern die durch das Naturstudium gewonnenen Eindrücke in seiner Weise verarbeitet und zu neuen Gebilden umformt. Ob er mit dieser Neigung zur Komposition nicht gelegentlich zu weit geht, diese Frage ist freilich nicht leicht zu entscheiden, da in diesen Dingen der persönliche Geschmack das ausschlaggebende Moment bildet. Nach unserem Dafürhalten ist er in dem vorliegenden Blatt an der Grenze des Erlaubten angekommen, jeder Schritt weiter nach der Seite des Stilisierens hin würde uns bedenklich erscheinen, doch wollen wir gern zugeben, dass die Zeichnung, so wie sie ist, äusserst dekorativ wirkt, da jede Linie sicher berechnet und die Rücksicht auf die Art der Vervielfältigung durch den Steindruck keinen Augenblick ausser Acht gelassen ist. Auch die Landschaft *Wilhelm Ritter's* muss als eine wohlgelungene Arbeit bezeichnet werden. Der Künstler führt uns in ihr einen jener tiefeingeschnittenen Gründe, wie sie der Dresdener Umgebung eigen sind, vor, und bietet uns einen Blick auf den steilen Abhang eines Thales, der von Wiesen und niedrigen Baumgruppen bewachsen ist. In der Tiefe der Thaleinschnitte gewahrt man mehrere hinter Bäumen versteckte ländliche Gebäude, vor denen ein paar Kühe weiden. Das einfache Motiv ist sehr geschickt behandelt und mit einem echt impressionisti-

schen Verständnis für das Wesentliche der Erscheinung durchgeführt. Die Zeichnung *Ernst Walther's*, eines Künstlers, der sich schon wiederholt in der Stilisierung von Blumen mit Glück versucht hat, ist offenbar durch den Druck verdorben worden. Wenigstens ist uns glaubhaft versichert worden, dass das Original einen wesentlich günstigeren Eindruck gemacht hätte. So aber, wie diese „Paeonien" in der Lithographie gekommen sind, mit dem schmutzig violetten Hintergrund und der unklaren Linienführung in der Wiedergabe der Blumen selbst, werden sie niemandem Freude bereiten. Wir meinen, es wäre besser gewesen, dieses Blatt zurückzuziehen. Die Radierung *Hans Unger's*, eine Landschaft mit Pappeln bei bewölktem Himmel, ist wiederum sehr geschickt gemacht, aber doch nur eine etwas oberflächliche Arbeit, die keinen Fortschritt in der Entwicklung des Künstlers bezeichnet. *Hans Hochmann* hat die Hauptpartie seines Ölbildes „Feierabend" radirt, aber es ist ihm nicht gelungen, die sonnige Heiterkeit und malerische Kraft des Originals in der Nachbildung festzuhalten, obwohl er ein technisch flott behandeltes und für bescheidene Ansprüche genügendes Blatt geschaffen hat. — In Zukunft soll nach einem unlängst gefassten Beschluss des Vereins das Format der Vierteljahrshefte verkleinert werden, eine Massregel, die die meisten Abnehmer im Interesse der bequemeren Aufbewahrung mit Freuden begrüssen werden. Die Hefte werden nach wie vor im Kommissionsverlag von E. Arnold, Hofkunsthandlung (A. Gutbier), Dresden, Schlossstrasse erscheinen. *H. A. LIER.*

NEKROLOGE.

† Am 26. Mai ist in Rilly la Montaigne bei Reims der 1838 in Koblenz geborene Maler *Ruinart de Brimont* gestorben. Er wurde an der Düsseldorfer Akademie unter Achenbach ausgebildet und kehrte nach grossen Reisen 1870 nach Frankreich zurück. Bei einem Preisausschreiben des Figaro über den Vorwurf „Paris in der Zukunft" erhielt sein Bild den ersten Preis.

† Am 12. Mai starb in Petersburg der russische Karikaturzeichner *N. A. Bogdanow*. Er wurde 1842 in Kiew geboren und siedelte, nachdem er dort das Gymnasium besucht hatte, nach Petersburg über. Bogdanow galt als der erste russische Karrikaturzeichner und war Mitarbeiter vieler humoristischer Zeitschriften, auch als Miniaturmaler zeichnete sich der Verstorbene aus.

*** Der Kunstschriftsteller und Maler *August Demmin*, dessen Specialität Kunstgewerbe und Waffenkunde war, ist am 16. Juni in Wiesbaden im Alter von 81 Jahren gestorben.

*** Der englische Maler *Edward Burne-Jones*, einer der letzten aus der Schule der Präraffaeliten, ist plötzlich am 16. Juni, im 65. Lebensjahre, gestorben.

London. — Am 28. Mai starb in Woodcroft in der Nähe Londons, im Alter von 56 Jahren, Mr. *Leopold Lowenstam*, einer der hervorragendsten Radierer Englands. In Amsterdam geboren, begann er daselbst seine Studien, und widmete sich schon dort frühzeitig der Kupferstichkunst. Im Jahre 1871 erhielt er von der schwedischen Regierung einen Ruf nach Stockholm und errichtete hier eine Radiererschule. Im Jahre 1873 siedelte der Meister endgültig nach London über. Seine Radierungen bestehen meistens aus Arbeiten nach Gemälden von Alma Tadema, Rosa Bonheur, L. Marks, Dandy Sadler, Sir E. Poynter, Sir J. Linton und J. Israels. *v. S.*

London. — Am 29. Mai starb Lord *Playfair*, der 1819 geboren und im Jahre 1892 zum Mitgliede des Hauses der Lords ernannt worden war. Er studierte unter Liebig in Giessen Chemie, erhielt aber, als 1853 in England das „Department of Science and Art" eingerichtet wurde, die Stelle als Sekretär daselbst. 1857 wurde der Verstorbene zum Generalinspektor aller Staatsmuseen und sämtlicher Schulen für Kunst und Wissenschaft ernannt. Die von ihm in dieser Eigenschaft herausgegebenen Kataloge und Bücher füllen mehrere Seiten in den Verzeichnissen des British-Museum. Lord Playfair war Mitglied vieler gelehrter Gesellschaften, Ehrendoktor der Universität Giessen, Inhaber der Ehrenlegion, des Franz Joseph-Ordens, einer württembergischen Dekoration und vieler anderer Auszeichnungen. *v. S.*

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der *Kaiser* hat aus Anlass der Vollendung des ersten Jahrzehntes seiner Regierung folgenden Künstlern und Kunstgelehrten Auszeichnungen verliehen: dem Professor *Carl Justi* in Bonn den roten Adlerorden 3. Kl. mit der Schleife, dem Maler Professor *Emil Doepler d. J.* in Berlin die Krone zum roten Adlerorden 4. Kl., dem Direktor an den Königl. Museen in Berlin, Professor *Kekule von Stradonitz* den Kronenorden 2. Kl. und dem Marinemaler Professor *C. Saltzmann* in Berlin den Kronenorden 3. Kl.

DENKMÄLER.

*** Für die *Berliner Siegesallee* sind noch acht Marmorgruppen anzufertigen, zu denen die Aufträge noch nicht vergeben worden sind. Um ihre Ausführung sollen sich etwa 200 Künstler aus allen Teilen des Reiches beim Oberhofmarschallamt beworben haben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Krefeld. — Im *Kaiser-Wilhelm-Museum* haben zur Zeit mehrere Berliner Künstler eine Reihe von Bildern zur Ausstellung gebracht. Unter ihnen ist *Walter Leistikow* mit einem dekorativen Gemälde, betitelt „Corvi noctis" und einem andern „Der Hafen". *Curt Herrmann* bringt verschiedene seiner eigenartigen, reizvollen Stillleben, von denen zwei „Äpfel" und „Citronen" von einem Kunstfreund dem Museum zum Geschenk gemacht wurden. Ferner das Porträt „Meunier's" und dasjenige von „Van der Velde", sodann den Studienkopf einer alten Frau. *Dora Hitz* hat zwei Frauenbildnisse und die Gemälde „Mutterliebe" und „Der Kelch" ausgestellt.

G. Im *Louvre* ist vom Konservator E. Molinier ein *neuer französischer Saal des 18. Jahrhunderts* eingerichtet worden. Er enthält Möbel von *Riesener* und *Levasseur*, Bronzen von *Thomire*, Vasen und Schalen von *Gouthière*, Terrakotten von *Clodion*, chinesisches Porzellan mit Bronzearbeiten des 18. Jahrhunderts u. s. w. Den Hauptschmuck des Saales bilden ein Plafond von *Boucher* und vor allem ein grosser ganz prachtvoll erhaltener Gobelin „Angelika und Medor" nach *Coypel*.

Düsseldorf. — Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums waren hier zwei Wochen lang die *Entwürfe zu dem Wettbewerb der Ausmalung des Rittersaales im Schloss Burg an der Wupper* ausgestellt. Die Konkurrenz war von dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen ausgeschrieben, und es waren vier Preise ausgesetzt. Ein erster, welchem die Ausführung zu teil werden sollte, in fünf Jahren für die Summe von 50000 M. zu vollenden, dann drei Geldpreise für die nächstbesten Entwürfe von 1500, 1000 und 500 M. Der letzte Preis wurde von der Jury zweimal ausgezahlt und

zwar an die beiden Entwürfe von *Th. Rocholl* und *F. Neuhaus*. Den dritten Preis errang *L. Heupel* mit seinen überaus farbig und anmutig wirkenden Skizzen, den zweiten *Alb. Baur jr.*, und die Ausführung wurde einem Entwurfe zugesprochen, der, wie sich herausstellte, dem Professor *Claus Meyer* und Maler *H. Huisken* gemeinsam zu verdanken war. Man kann mit der Entscheidung der Jury im allgemeinen einverstanden sein, besonders was die wichtigste Entscheidung bezüglich der Ausführung anbelangt. Es trifft sich zweifellos recht günstig, dass sie zwei Künstlern zu teil wird, die wohl geeignet scheinen, sich gegenseitig zu ergänzen und von denen dem einen der Ruf eines feinsinnigen Darstellers genrehaft-historischer Darstellungen seit langem zur Seite steht. Die Motive der Bilder, die durch zahlreiche Fenster unterbrochen werden, waren ohne bindenden Zwang angegeben. Der preisgekrönte Entwurf brachte denn auch verschiedene andere, so vor allem als Mittelbild die Vereinigung der Lande Jülich, Berg, Cleve und Ravensburg durch die Verlobung der fünfjährigen Maria von Jülich mit dem sechsjährigen Johann von Cleve-Mark am 25. November 1496. Sehr interessant wirkten die Skizzen von *Th. Rocholl*, die zwar etwas wild, aber von stark farbiger Wirkung sind. *Neuhaus* und *Heupel's* Entwürfe zeichnen sich durch feinsinnige Behandlung des landschaftlichen Teiles aus, der allerdings auch in dem Entwurf von *Meyer* und *Huisken* eine grosse Rolle spielt. *Alb. Baur's jr.* Arbeiten hatten etwas Konventionelles, das sich freilich bei so verhältnismässig weit abliegenden, mittelalterlichen Geschichtsmotiven schwer vermeiden lässt. Er verdankt den zweiten Preis wohl hauptsächlich dem geschickten Arrangement. Auch unter den nicht preisgekrönten acht Entwürfen befand sich einiges Gute, das, wenn es auch für eine Ausführung nicht reif genug war, doch Zeugnis von Begabung ablegte. So die Entwürfe von *Ed. Massau*, *E. Pütz* und ein ungenannter, allerdings stark skizzenhafter Entwurf, mit dem Merkworte „Romrike Berge".

P.

Das Verkaufsergebnis der Kunsthalle in der Sächsisch-Thüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung, Leipzig 1897. — Wenn eine Kunstausstellung in den Trubel einer grösseren Industrieausstellung hineingestellt wird und nicht Selbstzweck, sondern nur ein Glied in der Reihe von Sonderausstellungen sein kann, so läuft sie naturgemäss Gefahr, von einem grossen Teile ihrer Besucher nur so als Leckerei après dîner mitgenossen zu werden. Eine weihevolle Kunststätte in einem solchen Falle zu schaffen, sollte man schier für unmöglich halten, und doch hatte „die Kunsthalle" in ihrem *Klingersaale* einen solchen Platz. Es war ein Ehrensaal moderner deutscher Malerei und Plastik und ein besonderer Triumph für Leipziger Künstler, und er wird in der Geschichte der Ausstellungen unvergessen bleiben. Zieht man in Betracht, dass diese Separatausstellung in eng umschriebenen Grenzen nur die Sächsisch-Thüringische Künstlergruppe repräsentieren wollte, so muss man sagen, dass sie ein überraschend reiches und interessantes Gesamtbild bot und man ihr kaum anmerkte, dass die gleichzeitige Dresdener Internationale Ausstellung noch wertvolle Beiträge entzogen hatte. Der Besuch entsprach vollauf den Erwartungen, und auch das Verkaufsergebnis, das soeben von der Finanzabteilung bei der endgültigen Abrechnung bekannt gegeben wird, ist ein durchaus normales und erfreuliches. Die Gesamtsumme beträgt 103747 M. und verteilt sich auf 141 verkaufte Kunstgegenstände. Der offizielle Katalog zählte 864 Nummern, nämlich 429 Gemälde, 141 Aquarelle und Pastelle, 192 Zeichnungen und Kunstdrucke und 102 plastische Werke, wozu nachträglich noch eine Anzahl Gemälde und Kunstblätter kam. Im Durchschnitt sind circa 16 Prozent der ausgestellten Kunstwerke verkauft und zwar Ölgemälde und Aquarelle im Verhältnis bei weitem mehr als Kunstdrucke und Skulpturen. Bei letzteren bleibt allerdings zu berücksichtigen, dass ein grosser Teil derselben vom Verkaufe ausgeschlossen war. In der Reihe der Käufer obenan steht die Lotteriekommission mit 32 Nummern, unter denen sich Gemälde von *Fr. von Uhde*, *Th. Weber*, *C. Ludwig*, *E. Kubierschky*, *Müller-Kurzwelly*, *Bürgel*, *Schreyer* befanden, dann folgen mehrere Privatleute mit dem ansehnlichen Bedarf von je 12 Bildern, andere mit je 6, darauf die Verwaltung des städtischen Museums zu Leipzig mit den drei Gemälden: „Hochgebirgseinöde" von *C. Ludwig*, „Hirtenleben" von *O. Gebler* und „Wachparade" von *R. Reinicke*. Diese wenigen statistischen Angaben lassen doch deutlich erkennen, dass im allgemeinen das Verhältnis der Ausstellungsbesucher zur Kunst unserer Tage und unserer Umgebung keineswegs so ungünstig war, wie man nach den scharfen Meinungsverschiedenheiten und den häufigen absprechenden Urteilen gerade über die allerbedeutendsten Kunstwerke der Ausstellung hätte annehmen können.

F. B.

Hamburg. Frühjahrs-Kunstausstellung 1899 in der Kunsthalle. Die für die Zeit vom *1. März bis 15. April 1899 geplante Frühjahrs-Kunstausstellung*, zu welcher die Säle der Kunsthalle zur Verfügung gestellt sind, soll sich von den seitherigen Ausstellungen in Hamburg vor allem durch die Beschränkung auf besonders ausgewählte Werke erster Künstler unterscheiden. Neben dieser Elite-Ausstellung wird eine Ausstellung von Werken Hamburger Künstler in kleinerem Rahmen und in getrennten Räumen stattfinden. Der Termin der Einsendung (10. bis 20. Februar) und der Ausstellung selbst ist derart anberaumt, dass die Beschickung der übrigen Ausstellungen von hier aus noch rechtzeitig erfolgen kann. Die Ausstellungsprogramme und -formulare werden im Herbste dieses Jahres zur Versendung gelangen.

VEREINE.

Berlin. — In der *Sitzung der kunstgeschichtlichen Gesellschaft* am 25. Februar berichtete Herr Geheimrat *Lessing* über die Neuerwerbungen des Kunstgewerbemuseums. Darauf sprach Herr *Eugen Schweitzer* über *Gaudenzio Ferrari*. Die Jugendentwickelung dieses launenhaft und ungleich arbeitenden, aber stets geistreichen Künstlers wird durch zwei Meister der älteren lombardischen Schule bestimmt, Macrino d'Alba und Bramantino. Von ihnen übernimmt er die gestreckten Proportionen seiner hageren Gestalten, die langen schmalen Hände, die parallele Fältelung der Gewänder, die grelle Beleuchtung der Figuren und eine Vorliebe für Anwendung von Stuck in Heiligenscheinen und Dekorationen, die er besonders in den Werken des Stefano Scotto ausgebildet fand. In Vercelli lässt die Tradition seine Lehrzeit beginnen, vielleicht, wie schon Morelli meint, bei Macrino. Lomazzo's Behauptung, er sei zu Scotto nach Mailand gegangen, widerspricht, dass seine frühesten Werke am meisten von Bramantino's Charakter zeigen. Aus Mailand mag ihn dann mit vielen anderen die französische Invasion von 1499 verscheucht haben; doch muss er sich vor 1507 dort wieder aufgehalten haben, denn in einer Arbeit dieses Jahres, den Fresken der Margarethen-Kapelle von S. Maria delle Grazie in Varallo, macht sich zuerst Leonardo's Einfluss geltend. Wie empfänglich er überhaupt für fremde Einwirkungen war, zeigt am stärksten der Altar von Arona vom Jahre 1511; hier ist das Kind in der Anbetung direkt nach Perugino's

Madonna von Pavia kopiert. In seine Jugendperiode fallen dann noch die Fresken an der Querwand der Franziskanerkirche von Varallo aus dem Jahre 1513, und schliesslich die ersten Arbeiten auf dem Sacro Monte. Von den realistisch gebildeten, herben Formen der älteren lombardischen Meister haben sich inzwischen seine Gestalten zu grösserer Fülle und einer freieren Schönheit entwickelt, die besonders seine Frauen anziehend macht. Die goldige Farbe ihres Haares hat dem Stil dieser Zeit (1514—1528) den Namen „maniera bionda" gegeben. Den Anfang dieser fruchtbaren Periode, in der viele Werke in den kleinen Bergstädten Piemonts und der Lombardei entstanden, bildet der Altar von Rocca Pietra. Sein Mittelbild, das in der Madonna bei Vittadini in Mailand wiedergefunden ist, lässt sich fast als Vorstudie zum Altarwerk von S. Gaudenzio in Novara von 1514 ansehen. Ihm schliessen sich Arbeiten in Quarona und in S. Caterina zu Vercelli an. Die hier noch einfach gehaltene Komposition der Vermählung der h. Katharina ist dann ausgestaltet in dem Altar von S. Gaudenzio zu Varallo. Zwischen 1515 und 1520 schliessen sich daran die Madonna der Brera, die Verkündigung der Berliner Galerie, die Anbetung bei Holford, das Altarwerk in der Sammlung Borromeo, die von der Ausstellung der New-Gallery bekannte Madonna bei Willett in Brighton und eine Madonna beim Principe di Torino. Im Jahre 1523 entstehen die Arbeiten in der Cappella del Crocefisso auf dem Sacro Monte, die Kreuzigungsgruppe mit Thonfiguren und Fresken dahinter und eine andere gemalte Kreuzigung in Turin. Kurz vorher schmückte er die Lünette der Eingangsthür von S. Maria di Loreto mit einem Fresko, das sich besonders durch seine schöne Färbung auszeichnet. Im folgenden Jahre malte er das Dombild für Novara, dann 1526 die Bilder von Como und Canobbio. Mit den Fresken in der Cappella de' Tre Magi auf dem Sacro Monte vom Jahre 1528 findet diese zweite Periode ihren Abschluss. In diesem letzten Jahre war Gaudenzio eine zweite Ehe eingegangen und sah sich wegen des Heiratsgutes seiner Frau mehrfach gezwungen, nach Morbegno zu reisen. Als Zeuge seines Aufenthaltes wird dort in der Kirche dell' Assunta noch ein nach seiner Zeichnung gefertigter Schnitzaltar gezeigt. — Die dritte Periode des Künstlers, der sich von 1528 bis 1536 in Vercelli aufhielt, sieht als Hauptwerke ein Altarbild und die Fresken von S. Cristoforo entstehen. Hier hat er wohl sein genialstes Werk geschaffen und zeigt seine Technik in unerreichter Vollendung. Während er in Saronno bald darauf die Kuppel im Santuario della Madonna mit seinem berühmten Engelskonzert schmückte, mag er koloristisch, wie Lomazzo behauptet, von Luini beeinflusst sein, dessen Fresken dort seit 1525 beendet waren. Vielleicht aber hat er ähnliche Anregungen schon früher in Como empfangen, wo er neben Luini in einer Art von Konkurrenz arbeitete. Vor den 1535 wieder ausbrechenden Feindseligkeiten zwischen Karl V. und den Franzosen, die Vercelli bedrohten, zog er nach Mailand. Unter den Schülern, die er in seinem alten Wohnsitz hinterliess, ist Lanino der bedeutendste; er wird im Jahre 1532 als Maestro erwähnt. — In Mailand, wo er wohl Anfang 1536 eintraf, arbeitete er fast nur in Gemeinschaft seines Schülers Giovan Battista della Cerva. So schuf er den Altar für Busto Arsizio, die Fresken in der Cappella S. Corona von S. Maria delle Grazie zu Mailand 1542, im Jahre darauf das Altarbild für dieselbe Kapelle, den h. Paulus, seit 1800 im Louvre; 1543 entstand die Cena für S. Maria della Passione, an der sein Gehilfe grossen Anteil hat, das Martyrium der h. Katharina in der Brera und die Freskenreihe, die am Anfang dieses Jahrhunderts aus S. Maria della Pace in die Brera kam. — Aus den letzten Jahren stammen noch mehrere Werke in Morbegno, Traona, S. Maria presso S. Celso, S. Giorgio al Palazzo und S. Chiara in Mailand, schliesslich das Bild des Auferstandenen, aus der Sammlung Scarpa in die National Gallery gelangt, das für die Kirche in Maggianico gemalt wurde. Gaudenzio ist im Alter von 75 Jahren zu Mailand am 31. Januar 1546 gestorben, war also 1471 geboren, nicht 1481, wie Colombo annimmt. Sein Geburtsort Valduggia im Thale der Sesia gehörte damals zum Herzogtum Mailand. *O. F.*

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Von der interessanten Versteigerung der höchst wertvollen *Antikensammlung Tyskiewicz*, die vom 8. bis 10. Juni im Hôtel Drouot stattgefunden hat, können wir nur die allerwichtigsten Preise wiedergeben: *Vasen.* Nr. 14. Griechische Amphora des Polygnotos 2600 Frks. — Nr. 20. Grosse Hydria mit polychromem Dekor (Scene aus den eleusinischen Mysterien) 20500 Frks. — *Bronzen.* Nr. 133. Apollostatuette äusserst archaischen Stiles (in Theben gefunden) 5200 Frks. — Nr. 139. Griechische Artemis des 5. Jahrhunderts 20500 Frks. — Nr. 148. Areskopf mit Helm 3900 Frks. — Nr. 149. Aphrodite, die Sandalen ausziehend, 14000 Frks. — Nr. 150. Ruhender Bacchus 5000 Frks. — Nr. 162. Griechische Inschrift aus Argos, den Artemisschatz betreffend, 4000 Frks. — *Schmucksachen.* Nr. 169. Ägyptisches Ohrgehänge (der kauernde Gott Nun) 5900 Frks. — Nr. 175. Grosses griechisches Diadem aus emailliertem Golde 6100 Frks. — Nr. 177—179. Etruskischer Schmuck (Gold und Granaten) 3100 Frks. — Nr. 183. Ägyptische Ohrringe 3800 Frks. — Nr. 197. Griechischer goldener Ring (Hermes, seine Sandalen festbindend) 4100 Frks. — Nr. 230. Geflügelter Steinbock (Henkel einer Amphora) aus vergoldetem Silber 29500 Frks. (Louvre). — Nr. 231—303. *Gemmen, Siegel, Kameen* u. s. w. (en bloc versteigert) 106000 Frks. — Nr. 306. Ägyptische Statuette aus schwarzem Basalt 21500 Frks. (Louvre). — Nr. 308. Griechischer Frauenkopf, Marmor, 6500 Frks. Das Gesamtergebnis war 358866 Frks. *G.*

Paris. — Am 2.—4. Juni wurde die Einrichtung des Ateliers des unglücklichen Malers *Munkacsy* in seiner Villa, Avenue de Villiers 53, versteigert. Die riesigen, raffiniert, aber für unseren Geschmack viel zu überladen eingerichteten Räume, die noch vor wenigen Jahren den Schauplatz glänzender, Aufsehen erregender Feste gebildet hatten, machten bei der Ausstellung einen trübseligen Eindruck. Unter den Bildern und Studien des Meisters befinden sich nur wenige hervorragende Werke. Die wichtigsten Preise waren: Ecce homo (grosse endgültige Studie) 15100 Frks. — Franz Liszt, grosses Porträt, 4900 Frks. — Der sterbende Mozart 3000 Frks. — Von den übrigen Kunstwerken erzielte: *Barrias*, „Das erste Begräbnis", grosse Marmorgruppe, 4550 Frks., *Daubigny*, „Blühende Äpfelbäume", 4150 Frks., *Ribot*, „Die Musikanten", 4000 Frks., ein grosser flandrischer Teppich des 18. Jahrhunderts, Orpheus und die Mänaden darstellend, 18500 Frks. — Bei einer Auktion von Büchern und Stichen, die vom 20.—27. Mai im Hôtel Drouot veranstaltet wurde und 112074 Frks. einbrachte, kam es beim Werke von *Joshua Reynolds* zu einigen interessanten Geboten (es handelte sich fast ausschliesslich um ganz ausgezeichnete Abdrücke avant la lettre): Simplicity, Farbenkupferstich von Grozer, 1150 Frks. — Lady Bampfylde von Th. Watson, 7000 Frks. — Miss Penelope Boothby von Th. Park 1050 Frks. — Miss Campbell von V. Green, 4400 Frks. — Lady Caroline Carlisle von James Watson 3400 Frks. — Jane, Countess of Harrington, Farbenkupferstich von Bartolozzi,

2800 Frks. — Miss Horneck von Duncarton 1600 Frks. — Lady Smith mit ihren Kindern von demselben 2450 Frks. — Lady Taylor von W. Dickinson 3900 Frks. — Bei der Auktion einer aus Glasgow stammenden Sammlung französischer Bilder am 10. Juni wurden zwei kleinere Bilder von *Corot*, „Strasse in Flesselles" und „Das Atelier", mit 13300 und 8000 Frks., drei kleine *Damnier* mit 3900, 1020 und 670 Frks., ein sehr interessanter *Monticelli*, „Kinder auf dem Lande", mit 5000 Frks., ein paar Studien von *Degas* mit 2900, 1600 und 380 Frks. bezahlt. Eine Folge von neun dekorativen Gemälden von *Willette* erzielte an demselben Tage in einem anderen Saale des Hôtel Drouot 16500 Frks. — Endlich wurden am gleichen Tage, ebenfalls im Hôtel Drouot, vier alte Gemälde versteigert: 1. *van Dyck*, Bildnis des Thomas Wentworth, 3200 Frks. — 2. Madonna aus der *Schule des Luini* 3400 Frks. — 3. Männliches Bildnis aus der *Schule Raphael's* 3000 Frks. — 4. Porträt des Kardinals Ferdinand, Infanten von Spanien, aus der *Schule van Dyck's*, 2800 Frks. *G.*

Paris. — Am 31. Mai wurde bei Georges Petit „Die Kaiserkrönung Napoleons" von *Jacques-Louis David*, eine etwas veränderte Wiederholung des berühmten Bildes im Louvre, versteigert und erzielte 32000 Frks. — Bei der Auktion *Delondre* am 9.—10. und 27.—28. Mai im Hôtel Drouot wurden unter anderen drei Bilder von *Diaz*, „Die Lichtung", „Waldgrund", „Die Schiffbrüchigen" mit 18000, 7000 und 10800 Frks. bezahlt. — Am 3. Juni erzielten im Hôtel Drouot drei Teppiche des 18. Jahrhunderts aus dem Atelier von *Beauvais*, mit Sujets nach Audran (Pomona, Flora und Zephyr) 42500 Frks. *G.*

London. — Die *„Coventry-Vasen"-Auktion.* Am 20. Mai verauktionierte Christie ausser einer anderen Reihe wertvoller alter Porzellane den genannten berühmten Satz, der zwar nur aus drei Teilen besteht, aber dennoch den hohen Preis von 129000 M. errang. Der Graf Dudley hatte im Jahre 1874 gedachte Garnitur für 210000 M. erstanden. Der endgültige Hauptkampf um das begehrte Objekt fand zwischen Wertheimer, als Sieger, und Seligmann aus Paris statt. Ursprünglich gehörte der Satz dem Grafen von Coventry und wurde daher dessen Name, zur kürzerer Bezeichung des Gegenstandes, in der Kunstwelt beibehalten. Nach dem Grafen Dudley erwarb die Vasen Mr. W. J. Goode, um in seinen Fabriken derartiges Porzellan nachahmen zu lassen. Der Versuch gelang so gut, dass die hiernach hergestellten Kopien mit 6000 M. pro Stück bezahlt werden. Das Original besteht aus einem Mittelstück, in Form eines „vaisseau à mât", nebst zwei Jardinières in Fächergestalt, Sèvres, Rose-du-Barri. Die ganze Garnitur, G. 1759 bezeichnet, befindet sich in tadellosem Zustande. Die Vase zeigt das Wappen der Stadt Paris und besitzt eine Höhe von 14½ englischen Zoll. Die beiden Jardinières sind je 8½ englische Zoll hoch. Das Kunstwerk bietet insofern eine sehr seltene Farbenkombination, da der Grundton von Rose-du-Barri durch grüne Streifen durchzogen wird. Alle drei Stücke sind reich vergoldet und von *Morin*, im Stil Teniers, mit exquisiter Malerei von bäuerlichen Scenen und Blumenmedaillons dekoriert.

v. SCHLEINITZ.

London. — *Auktion der Ruston-Sammlung.* Der öffentliche Verkauf dieser durch Mr. Joseph Ruston angelegten Sammlung begann am 21. Mai bei Christie. Obgleich die Kollektion nicht übermässig gross war und erst in den letzten Jahren bedeutender wurde, so bildet dennoch die Auktion derselben eine der interessantesten Episoden der Londoner Saison. Die Teilnahme des Publikums war eine so starke, dass der Aufenthalt in den Auktionsräumen geradezu beängstigend erschien. In drei Stunden betrug die Tageseinnahme für die ersten hundert Nummern der Sammlung 860140 M. Zunächst gelangten elf Aquarellbilder und 48 Gemälde der englischen Schule zum Angebot. Unter jenen ist hervorzuheben: *J. F. Lewis*, „Der arabische Schriftgelehrte", 11260 M. (Vokins). *P. de Wint*, „Flussscenerie", 10660 M. Von den Ölgemälden sind als die hervorragendsten zu nennen: *J. Constable*, „Landschaft bei Hampstead", 5240 M. (Mc. Lean). *P. Gainsborough*, „Porträt von Lady Clarges", Kniestück, 38850 M. (Agnew). Dann erregten das höchste Interesse vier Werke von *Burne-Jones*: „Der Spiegel der Venus", 1875; durch Kupferstich sehr bekannt. Im Jahre 1892 wurde dies Bild für 71400 M. in der Leyland-Auktion verkauft, während es jetzt Mr. Fairfax Murray für 114450 M. erstand. Dies ist der höchste Preis, der bisher für eine Arbeit von Burne-Jones bezahlt wurde, und, mit Ausnahme von einem einzigen andern Maler, die grösste Summe, welche für das Werk eines lebenden englischen Künstlers bewilligt worden zu sein scheint. Im Jahre 1882 betrug der Rekordpreis für *E. Long*'s „Babylonischen Sklavenmarkt" 132300 M. Das zweite Werk von Burne-Jones: „Chant d'Amour", 1865 gemalt, erzielte 67200 M. (Agnew). Von demselben „Nacht" und „Morgen", 1870 entstanden, kam auf 21000 M. (Agnew). Von den fünf kleineren Arbeiten *Leighton*'s wurde am besten „Moretta" mit 9450 M. honoriert (Agnew). Dies Bild, einen Mädchenkopf darstellend, ist am meisten durch den Stich von Cousins bekannt geworden. Von den fünf vorhandenen Gemälden *W. Müller*'s waren die wichtigsten: „Via Mala", 3360 M. (Holders) und „Der Splügen Pass", 6720 M. (Agnew). Den eigentlichen Brennpunkt des Verkaufs, wenngleich nicht in Bezug auf die Höhe des Preises, aber als Ausdruck eines Urteils über die Präraphaeliten, bildeten drei Werke *D. G. Rossetti's*, welche als typische Beispiele jener Kunstrichtung gelten können und die zur Zeit stark umworben werden. Alle drei Werke kaufte Mr. Agnew, und zwar: „Veronica Veronese", aus dem Jahre 1872, für 32500 M. (In der Leyland-Auktion 21000 M.) Alsdann „Dante an der Bahre von Beatrice", eine Illustration zu einer Strophe in der „Vita Nuova", 63000 M. „La Ghirlandata", Brustbild eines jungen Mädchens, 1877 gemalt, erreichte gleichfalls 63000 M. Auch die drei vorhandenen Werke von *Watts* zeigten einen Aufschwung im Preise: „Der Vorabend des Friedens", 28350 M., „Das Porträt von Lady Lilford", 9450 M. und Das „Selbstporträt des Künstlers", aus dem Jahre 1867 stammend, 13650 M. Auch für diese drei Bilder war Mr. Agnew der Käufer. Von dem englischen Landschaftsmaler *Turner* ist erwähnenswert „Wasserfälle des Clyde", 18400 M. (Wallis). Von Künstlern des Kontinents können genannt werden: *P. de la Roche*, „Die Prinzen im Tower", eine kleine Replik des bekannten Bildes im Louvre, 4830 M. (Agnew), und von *Ary Scheffer*, „Paolo und Francesca", 3192 M. (Tooth). Werke alter Meister gelangten am ersten Tage 33 an der Zahl zur Versteigerung, unter denen namentlich erwähnenswert: *Van Dyck*, „Die Jungfrau mit dem Jesuskinde", gestochen von Carmona, Pontius, Finden und Salvador, aus der Blenheim-Sammlung für 10500 M. angekauft, jetzt 21000 M. (Fischhoff). *Francia*, „Die Jungfrau mit dem Christuskinde", 1892 aus der Dudley-Sammlung für 10000 M. erworben, brachte in dieser Auktion nur 60 M. mehr. Vier interessante und echte Werke von *B. Luini*, Dekorationen für einen Altar, auf Veranlassung der Familie Torriani di Mendrisio gemalt, aus der Sammlung des Grafen Passalacqua in Mailand herrührend, sind folgende: „Die heilige Katharina

von Siena", für 6300 M. von Mr. Agnew für die „National-Gallery" angekauft. „Der h. Stephan", 7455 M. (Murray). „Der h. Alexander", 7665 M. (Colnaghi), und endlich ein zweites Bild der h. Katharina, 8400 M. (Gooden). *Mabuse.* „Madonna", 2095 M. (Colnaghi). *P. Morelse,* 1617, Porträt von Maria Alweyn, geborene Schuurman, aus Amsterdam, 13860 M. (Agnew), und das Pendant hierzu, Dirck Alewyn darstellend, 14200 M. (Agnew). Das bedeutendste Bild der Sammlung war das Porträt von Nikolaus Ruts, ein echtes Werk *Rembrandt's* mit der Jahreszahl 1631 und der Signatur des Meisters. Im Jahre 1850 in der Auktion der Sammlung des Königs Wilhelm II. von Holland als „Porträt des Rabiners" für 5650 M. verkauft, brachte es alsdann in der Adrian Hope-Auktion 98700 M. und jetzt 105000 M. (Martin Colnaghi). Andrea del Sarto's „Pieta", von Waagen beschrieben, kam auf 12600 M. (Sir W. Platt). In der Dudley-Auktion brachte dies Werk im Jahre 1892 noch 20800 M. und früher, 1878, in der Auktion der Novar-Sammlung, 35700 M. Da das genannte Werk A. del Sarto's ein ausgezeichnetes ist, so bildet der Niedergang desselben im Preise einen Beweis für die Schwankungen des Geschmackes im Publikum. — Der zweite Tag der Auktion brachte durch den Verkauf kleinerer Bilder ein Resultat von 60000 M., so dass der Gesamterlös sich auf rund 900000 M. stellt. Die Sammlung umfasste 237 Nummern. Unter den zuletzt verkauften Bildern ist zu erwähnen: *G. Koller,* „Philippine Welser mit ihren beiden Kindern vor dem Kaiser Ferdinand I.", 2310 M. (Agnew), und ein Werk nach Bonifacio Veronese von *Teniers,* Die Jungfrau Maria mit zwei Heiligen, in einem Garten sitzend, 4620 M. (Agnew). — Durch die in der letzten Zeit veranstalteten Sonderausstellungen der Werke nur eines Meisters, welche seine Entwicklung und sein Gesamtschaffen illustrieren, hat sich zwar das Wagnis eines solchen Unternehmens herausgestellt, gleichzeitig aber hat sich gezeigt, dass, wenn er ein wirklich grosser Künstler ist, seine Arbeiten nach solchen Vorführungen ausserordentlich im Preise steigen. In dieser Beziehung wird an die kürzlich stattgehabten Auktionen und an die Ausstellungen der „Royal-Akademy" sowie der „New-Gallery" erinnert, an die sich die Namen *Burne-Jones, D. G. Rossetti, Watts, Leighton* und *Millais* knüpfen.

v. SCHLEINITZ.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 30. 30. Juni.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. – Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (31) der Kunstchronik erscheint am 21. Juli.

Kunsthistorischer Kongress in Amsterdam 1898.

Vom kunsthistorischen Kongress in Budapest ist vor zwei Jahren der Entschluss gefasst worden, im Jahre 1898 in Amsterdam zu tagen.

Unterzeichnete laden somit alle Vertreter der Kunstgeschichte: Professoren, Docenten, Vorstände von Sammlungen und Beamte an solchen Instituten, sowie alle Privatgelehrten des Faches und sonstige Interessenten freundlichst ein, sich

vom 29. September bis 1. Oktober d. J. in Amsterdam

versammeln und ihre Teilnahme an dem Kongresse möglichst bald dem mitunterzeichneten Vorsitzenden des *Amsterdamer Lokalcomités* anzeigen zu wollen.

Diejenigen Fachgenossen, die auf dem Kongresse Vorträge zu halten oder kürzere Mitteilungen zu machen wünschen, wollen dies baldmöglichst, jedenfalls aber bis zum 15. August d. J., dem Amsterdamer Comité zur Anzeige bringen.

Der ständige Ausschuss:

Geh. Hofrat Prof. Dr. *F. X. Kraus*, Präsident; Prof. Dr. *B. Haendcke*, Schriftführer; Hofrat Prof. Dr. Direktor *Schlie*, Schatzmeister; Prof. Dr. *Dietrichson;* Prof. Dr. *Riehl;* Prof. Dr. *Schmarsow;* Geh. Oberregierungsrat Dr. *Jordan;* Direktor *Gaston le Breton*-Rouen; Geh. Regierungsrat Prof. Dr. *Lessing.*

Das Lokalcomité zu Amsterdam:

Ihr. *B. W. F. van Riemsdyk*, Generaldirektor des Rijksmuseums, [illegible]; Prof. Ihr. Dr. *J. Six*, Professor an der Universität und der Akademie für bildende Kunst, II. [illegible]; Dr. *C. Hofstede de Groot*, Schriftführer für die deutsche und englische Korrespondenz; *A. Pit*, II. Direktor des Niederländischen Museums, Schriftführer für die französische Korrespondenz; *E. W. Moes*, Adjunkt-Bibliothekar der Universität, Schriftführer für die holländische Korrespondenz; Mhr. *J. E. van Someren Brand*, Direktor des Städtischen Museums; *C. G. 't Hooft jr.*, Direktor des Museums Fodor; Mhr. *F. Coenen jr.*, Direktor des Museums Willet Holthuyzen *Bart van Hove*, Vorsitzender der Künstlergenossenschaft Arti et Amicitiae; *A. Salm G. Bzar.* Vorsitzender der Gesellschaft für Förderung der Baukunst; *Jac. Ankersmit*, Vorsitzender des Vereins „Rembrandt"; *R. W. P. de Vries*, Schriftführer der Königl. Altertumsgesellschaft.

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1898.

Es ist natürlich, dass die Erwartungen, die man der diesjährigen Ausstellung entgegenbrachte, nicht so gross waren, als im vorigen Sommer, gelegentlich der grossen internationalen Ausstellung. Aber dass selbst die bescheidenen Hoffnungen so arg enttäuscht werden sollten, hat allgemein überrascht. Es ist, als ob es sich nur darum gehandelt hätte, die weitläufigen Räume des Glaspalastes auch heuer zu füllen, obgleich das Ausland und die Secession fehlten. Allerdings ist die Produktion in München gross und so hat es wohl wenig Mühe gekostet, die Masse der Bilder herbeizuschaffen. Dass dabei das künstlerische Niveau notwendig sinken musste, lag auf der Hand. Wenn man aber über diese erste Hauptbedingung einer Kunstausstellung auch in München kaltblütig hinwegsieht, dann darf sich das Comité nicht darüber beklagen, dass man seine Darbietungen mit den Berliner Kunstausstellungen auf eine Stufe setzt. Und diese Stufe ist keine sehr hohe. Der Glaspalast ist nichts anderes mehr als ein grosser Bildermarkt, bei dem die Jury milde und wohlwollend allerhand verkaufsfähige Ware zugelassen hat. Die ideale und erzieherische Bedeutung des Unternehmens scheint ganz vergessen, da selbst das wenige Gute und Zukunftsvolle in der Menge des Geringen und Handwerksmässigen vollkommen verschwindet. Bei solchem weitherzigen Entgegenkommen gegen die ausstellungslustigen Künstler kann München als die führende Macht in der deutschen Kunstwelt nur Schaden leiden. Der Massstab für das Auserlesene und Bedeutende geht verloren. Immer wieder bekommen die Tüchtigen und Selbständigen recht, die sich von der grossen Menge trennten und ihre eigenen Wege gingen. Und ganz natürlicherweise findet dies Beispiel auch im Glaspalast Nachahmung. Denn wer irgend die Macht dazu besitzt, hat sich von der grossen Gefolgschaft isoliert: *Lenbach* hat seinen eigenen Prunkraum, in dem er eine grössere Anzahl seiner Porträts gruppiert hat, *F. A. von Kaulbach* hat sich in ein kleines Kabinet geflüchtet, wo er auch allein ist, *Löfftz* beansprucht ebenfalls fast einen ganzen Raum für sich, und wenn man nur etwas Geschmack besessen hätte, so würde man *Klinger's* „Christus auf dem Olymp“ nicht in eine so triviale Nachbarschaft gebracht haben, wie es hier zum Schaden des grossen Werkes geschehen ist. Oder war das auch wohlwollende Absicht? Gerade die vornehme Isolierung, die man den akademischen Arbeiten eines Kaulbach (vornehmlich Porträts) und Löfftz (Orpheus und Eurydike) gegönnt hat, zeigt indessen um so klarer, wie weit sich die beiden Künstler von den modernen Anschauungen entfernen.

Und wenn auch Max Klinger's umfangreiche Komposition einen Platz ganz für sich allein erhalten hätte, so würde sie doch nicht mehr Freunde gewinnen.

Mit seinen Radierungen hat Klinger die Herzen erschüttert. Dieses Bild sollte ihn auch als Maler rechtfertigen. Die langgezogene Komposition und die kühle, zerfahrene Farbengebung hindern indessen einen ruhigen Gesamteindruck, der durch das reiche Rahmenwerk und die Aufdringlichkeit der Nebensachen vollends gestört wird. Niemand wird die hochgespannte Energie des Künstlers angesichts der technischen Meisterschaft und des philosophischen Tiefsinns leugnen. Aber nur der Grübler und Zeichendeuter wird vor dem komplizierten Werk einen vollen Genuss haben, der eine Fülle feiner künstlerischer Absichten darin findet. Der bildnerische Schmuck des Rahmens muss jedem ungeteilte Freude bereiten.

Unter den Jüngeren sind nur wenige zu nennen. *Raffael Schuster-Woldan* hat mit seinen grossfigurigen Bildern Glück gehabt, seine geschmackvolle Palette fand Beifall. Kein Wunder, dass er auf dem eingeschlagenen Wege weiter geht und dabei auch die gezierte und süssliche Pose beibehält, die ihm von Anfang an eigen war. Ein frisches Temperament und eine kräftige Farbe sind ansprechende Vorzüge der Kinderbilder *Karl Hartmann's*, wie denn auch andere die Kinderdarstellung mit Glück pflegen. Hierher gehört die engelreiche Komposition der Anbetung von *Karl Marr*, bei der allerdings die Hauptfiguren der Maria und des Joseph zu kurz gekommen sind. Ein freundlicher Märchenton ist angeschlagen die Schilderung von socialem Elend verschwindet mehr und mehr. Auch hier ist derselbe Umschwung zu bemerken, der bei Hauptmann mit dem Hannele und der versunkenen Glocke sich vollzogen hat. Jeder wird diese Wendung zur Poesie freudig begrüssen, und man hört gern zu, wenn uns die Geschichten von der bösen Hexe im Walde und dem „Getreuen Ekkehart“ *(Georg Schuster-Woldan)* erzählt werden. Nur wenn das Format übertrieben gross ist, geht die Wirkung verloren. *Louis Corinth* (München) bringt eine grosse Kreuzigung, die ein tüchtiges Können verrät, aber durch die Betonung des Krassen und Schrecklichen starke Einbusse erleidet. Im Porträt erwirbt sich *Ziegler* neue Freunde.

Die Dresdener und Berliner haben eigene Säle und eine eigene Jury erhalten, ohne jedoch dadurch bemerkenswerter zu werden. Überall fühlt man die Wohlthat alljährlicher Ausstellungen als eine Plage. Sollten unsere Künstler nicht besser daran thun, ihre eigenen Kräfte durch längere Pausen zu schonen und dadurch auch die Aufnahmefähigkeit des Publikums zu stärken?

ARTUR WEESE.

BÜCHERSCHAU.

Bötticher, Adolf, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen.* Heft VII: Königsberg. Königsberg, 1897. 8°. 395 Seiten mit 251 Text-Abbildungen und 4 Tafeln. 4 M.

Unter den sieben Heften des ostpreussischen Inventars der Kunstdenkmäler bieten verhältnismässig Heft 4, welches das ehemalige Bistum Ermland, und das jetzt vorliegende Heft 7, welches die Hauptstadt der Provinz, Königsberg, behandelt, die grösste Ausbeute für die Kunstgeschichte. Allerdings ist das Material, welches sich im Ermland und in Königsberg befindet, durch die Veröffentlichung Bötticher's noch nicht erschöpft, wie sich dies unter anderen aus einer grösseren, bereits im Druck befindlichen Veröffentlichung von mir ergeben wird, in welcher ich mehrere hervorragende, bisher entweder unbekannt gebliebene oder nicht genügend gewürdigte Kunstwerke Ostpreussens Jakob Binck und dem berühmten Antwerpener Bildhauer Cornelis Floris zuschreiben kann. Der Schwerpunkt der Arbeit Bötticher's liegt überhaupt nicht so sehr in der Besprechung von Gemälden und Skulpturen, als in der Feststellung der Baulichkeiten, der Topographie und des Kleingewerbes. Namentlich wird man für die Geschichte des mittelalterlichen Backsteinbaues und des bürgerlichen Kunstgewerbes vom 17. und 18. Jahrhunderte viel schätzbares, mit grosser Liebe gesammeltes Material bei Bötticher finden und es als eine willkommene Grundlage für die Kenntnis der in der Litteratur bisher recht vernachlässigten Ostmarken begrüssen. *H. EHRENBERG.*

L'Arte, *gia archivio storico dell' arte.* Roma Gennaio-Febbrajo 1898. An. I. Fasc. I—II.

Das Januar-Februarheft der neuen italienischen Kunstzeitschrift „L'Arte", der Erbin des Archivio storico dell' arte, ist im April endlich erschienen. Das Programm schliesst sich an das der eingegangenen Zeitschrift an, ist aber umfangreicher, und es scheint vor allem, dass der modernen Kunst mehr Beachtung geschenkt werden soll wie bisher. Ausserdem ist die vornehmere Ausstattung hervorzuheben und die grosse Sorgfalt, welche auf die zahlreichen Reproduktionen verwandt ist. Der Inhalt ist überreich. Venturi selbst, der sich mit Gnoli in Zukunft in die Redaktionsgeschäfte teilen will, handelt über einige Zeichnungen des Pinturicchio zum Appartamento Borgia, Rocchi über die Burg von Ostia und ihren Erbauer Baccio Pontelli, Palmarini über Barisano da Trani, Tumiati über die Kirche der Heiligen Abbondio und Abbondanzio bei Rom, Hermanin über Elfenbeinreliefs der Sammlung Stroganoff. Hervorzuheben ist die systematische Gliederung des mannigfaltigen Stoffes, der in den „Corrieri artistici" niedergelegt ist, wo es Venturi gelungen ist, auch im Ausland ständige Vertreter zu finden. Vor allem aber bringen diese Korrespondenzen gewissenhafte Notizen über alles, was auf dem Gebiete der Kunst in Italien selber Bemerkenswertes in den letzten Monaten sich ereignet hat, und bei dem grösseren Interesse und Verständnis, das man jetzt hauptsächlich dank Venturi's rastloser Thätigkeit den Kunstfragen auch in kleineren Städten entgegenbringt, wird uns hier viel Wissenswertes geboten. Weniger einwandfrei erscheint die Bibliografia artistica. Hier hätte man sich, wie es die neue gleichnamige französische Kunstzeitschrift thut, mit den Titeln und der Inhaltsangabe der Fachblätter begnügen sollen, die gebotenen Kritiken können schon wegen ihrer Kürze dem Gegenstand nur selten gerecht werden. Auch fehlen hier ganz die Proportionen. Der Besprechung eines Artikels in der Vita artistica Italiana gönnt man anderthalb Seiten, die Besprechung der Geschichte der christlichen Kunst und des grossen Dantewerkes von Xaver Kraus wird in fünfzehn Zeilen und weniger abgethan. Die noch kürzere Besprechung der grossen Publikation des Appartamento Borgia giebt von dem wissenschaftlichen Werte dieser Arbeit dem Leser absolut keinen Begriff. — Eine Rubrik Miscellanea schliesst den 88 Seiten starken Band mit „Fragen und Antworten". Wenn nur die Antworten sich so leicht ergeben wollten wie die oft sehr naiven Fragen z. B. nach dem Autor der eben von Anderson zum ersten Male photographierten Madonna im Spital von San Giacomo in Rom, oder nach dem Stil und der Technik der verschiedenen (?) Hände, die mit Pinturicchio in der Capella Buffalini thätig gewesen sein sollen. — Immerhin bietet dieses erste Heft der neuen Rivista ihren Lesern eine Fülle von Stoff, Belehrung und Anregung. Wie könnte das auch anders sein, wo die Redaktion in so bewährten Händen liegt. Aber man sähe auch in der Fortsetzung gerne den ernsten, wissenschaftlichen Charakter gewahrt, der dem Archivio storico seine Bedeutung verliehen hat, und der auch einer Kunstzeitschrift gut ansteht, selbst wenn ihr Inhalt für weitere Kreise berechnet ist. *E. St.*

Edmond Marchal, La sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belges. Bruxelles, F. Hayez. Gr. Oktav. 806 p.

✡ Belgien ist überreich an Skulpturen älterer und neuerer Zeit, ganz besondere kunstgeschichtliche Bedeutung haben die noch zahlreich erhaltenen Werke des Mittelalters und der Frührenaissance. Allein der Autor hat seiner Arbeit die weitesten Grenzen gesteckt. Seine in breitem Flusse dahinziehende Darstellung hebt an mit den Denkmalen gallischen Kunstfleisses während der römischen Herrschaft und schliesst mit der Plastik neuerer Zeit ab, doch so, dass die belgischen Künstler der älteren Generation das Ziel bilden und selbst epochemachende Erscheinungen, wie Constantin Meunier, ausgeschlossen sind. Mit grösster Umständlichkeit verweilt Marchal bei der eingehenden Schilderung der mittelalterlichen Werke und bei den Arbeiten, die das Zeitalter des Rubens entstehen sah. Vielfach begegnen wir in den stilkritischen Bemerkungen und in dem historischen Aufbau des Werkes Anschauungen, die die neuere kunstgeschichtliche Forschung modifiziert und korrigiert hat, dennoch birgt das Werk eine solche Fülle des Materials und bringt im einzelnen auf dem Studium erster Quellen fussende Mitteilungen, dass jeder, der über den Gegenstand arbeitet, das Werk mit Nutzen wird in die Hand nehmen müssen. Zehn Lichtdrucke reproduzieren Hauptwerke der vlämischen Skulptur, und eine Chromolithographie zeigt die berühmten Evangeliendeckel des Hugo von Oignies.

✡ — **L. Bourdery et E. Lachenaud,** Léonard Limosin, peintre de portraits. 8°. XXXII und 393 S. Paris, Société française d'éditions d'art. L.-Henry May.

Über die Kunst der Limosiner Emailmaler giebt es eine grosse Litteratur, dennoch fehlt es bei der ungeheuren Menge von Werken der Limosiner Emailleure an einer zusammenfassenden Arbeit, die streng wissenschaftlich das Material sichtete und nach bestimmten Typen ordnete. Es ist dankbar zu begrüssen, dass zwei mit der Materie wohl vertraute Männer, der Emailleur Bourdery und der Sammler Lachenaud, es unternehmen, alles auf die Geschichte der Limosiner Emaillierkunst Bezügliche zusammenzufassen. Gleichsam eine Stichprobe dieser seit langem von den beiden Autoren betriebenen Studien bietet die vorliegende ikonographische Studie, die 131 Bildnisse des Hauptmeisters der Schule, des Léonard Limosin, nachweist mit allen Repliken und Varianten. Mit grosser Sorgfalt sind die Verfasser zu Werke gegangen, sind in jedem Falle der Geschichte des einzelnen

Emails gefolgt und geben auf alle Fragen Antwort, die der Forscher aufwerfen kann. Die öffentlichen und privaten französischen und englischen Sammlungen, sowie die grossen Versteigerungen sind berücksichtigt worden. Von deutschen Sammlungen ist nur die Braunschweiger erwähnt, die ein Bildnis Heinrichs II. besitzt, das nach der Tradition aus der alten Sammlung des Reisenden Tavernier stammt. Allein sowohl öffentliche als auch private deutsche Sammlungen bergen namhafte Werke des Limosiner Hauptmeisters, und es wäre zu wünschen, dass die Verfasser bei dem Verfolge ihrer nützlichen Inventarisation der Limosiner Emails auch gründlich in diesen Sammlungen Umschau hielten. 25 Lichtdrucke und zahlreiche Detailzeichnungen von Wappen, Signaturen u. a. sind dem Buche beigegeben.

♂ *London. — Ein neuer Katalog der im British-Museum befindlichen Zeichnungen.* „The Catalogue of Drawings by British Artists, and of Artists of Foreign Origin working in Great Britain, published by the Trustees.“ Der vorliegende Katalog ist von Mr. Laurence Binyon verfasst, und Mr. Sidney Colvin, der Direktor des Kupferstichkabinets, hat eine sehr geeignete Vorrede zu dem Werk geschrieben, aus welcher zu ersehen ist, dass dies Buch 5—6 Bände stark werden soll. Augenblicklich ist die Arbeit nur bis zu dem Buchstaben „C“ gediehen, da zufälligerweise die ersten Buchstaben des Alphabets durch die betreffenden Künstlernamen stark in Anspruch genommen wurden. Wie es kaum anders erwartet werden konnte, so spielt bei den Erwerbungen der Zufall in Gestalt von Vermächtnissen, Schenkungen und durch Kauf in den Auktionen u. s. w. eine grosse Rolle. Es spricht daher nicht unbedingt für die künstlerische Grösse des Meisters, wenn eine verhältnismässig grosse Anzahl seiner Arbeiten im Katalog genannt wird. Hierdurch wird es erklärlich, dass z. B. die Liste der Werke von William Alexander zwölf Seiten einnimmt; fast gleich zahlreich ist Ainsley vertreten Dagegen ist nur eine Zeichnung von dem bedeutenden Künstler Samuel Austin, Alfred Clint, sowie zwei Arbeiten von J. J. Chalon und von Sir A. W. Callcott vorhanden. William Alexander war der erste Direktor des Kupferstichkabinets im British-Museum (1808). Von grossem Wert in historischer Beziehung, wenngleich künstlerisch weniger wertvoll, sind die Zeichnungen, die ein Bild der topographischen Verhältnisse Londons geben, und von J. W. Archer's Hand herrühren. Durch das Testament von George Cruikshank werden die drei als populäre und beliebte Illustratoren bekannten Brüder allein mit 80 Seiten im Katalog bedacht. Cruikshank lieferte teilweise die Illustration zu Grimm's Schriften. Sehr wertvoll ist ferner das Vermächtnis von J. Henderson, der eine vorzügliche Sammlung von Zeichnungen David Cox's dem Museum überwies. Erwähnenswerte Blätter neuerer Künstler sind alsdann die von Caldecott und Calvert. Historisches Interesse bieten die Arbeiten von Mary Beale, einer Schülerin von Sir Peter Lely. Dieser stammte aus Soest in Westfalen und war der von Karl II. am meisten bevorzugte Maler, in dessen Auftrage er viele Hofschönheiten porträtierte. Unter den 200 Skizzen von Mary Beale befinden sich die gelungenen Porträts vieler Zeitgenossen. Einer anderen Gruppe von Meistern, die gleichfalls Licht auf die Kunstgeschichte Englands ausstreuen, gehört Robert Byng an. Dieser Künstler war der Gehilfe von Sir Godfrey Kneller und vollendete meistens die unfertigen Bilder des letzteren. Es ist das alte Phänomen in der Kunstgeschichte, dass Schüler oft hinter dem Namen ihres Meisters verschwinden; denn viele Bilder des letzteren sind unzweifelhaft auf das Konto seines Schülers Byng zu setzen. Kneller, den die Engländer als einen der ihrigen reklamieren, war übrigens ein 1648 in Lübeck geborener Deutscher. Nach dem Tode Lely's nahm er dessen Platz ein und wurde ausserdem zum Baron ernannt. Er malte alle bedeutenden Persönlichkeiten am Hofe Karls II., und so auch namentlich die zehn berühmten „Hampton-Court-Schönheiten“. Der vorliegende Katalog zeichnet sich durch grosse kritische Schärfe aus, so dass er jedenfals als ein schätzbares Hilfswerk anzusehen ist.

NEKROLOGE.

*** Dem jüngst verstorbenen *Friedrich Geselschap* hat die Berliner Akademie der Künste eine ganz aussergewöhnliche Ehrung durch einen öffentlichen Nachruf erwiesen, in dem der Künstler wie der Mensch eine gleich liebevolle Würdigung erfährt. Es heisst darin u. a.: „Friedrich Geselschap war der genialste Vertreter der deutschen Monumentalmalerei unseres Jahrhunderts: eine Künstlerseele, die aus kleinen Verhältnissen sich emporkämpfte und im Ringen um das tägliche Brod nie vergass, die höchsten Anforderungen auch an die geringe Aufgabe zu stellen. Ihm galt noch die einfältige Wahrheit, dass der Gegenstand der Kunst das Schöne und Massstab des Schönen die Harmonie sei; dass aber die Götter den Kranz nur dem gewähren, der im Schweisse seines Angesichts und in ernster Wahrhaftigkeit darum gerungen hat. So lässt sich der Mensch in ihm vom Künstler nicht trennen; dem hohen Fluge seines Genius entsprach eine reine, einfach und einheitlich empfindende Seele, die in der Praxis des Lebens dem Goetheschen Ideal entsprach: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut.“ . . . . . Der Triumphzug am Fries des Kuppelsaales der Herrscherhalle unseres Zeughauses ist ein Hymnus patriotischen Dankes, wie ihn die grossen Jahre 1870 und 1871 in der Seele des Künstlers lebendig werden liessen. Die durchsichtige Klarheit des Gedankens, die jeden Kommentar überflüssig macht, die Schönheit der Formen, der bewegte Rhythmus der schwebenden Gestalten — das alles vereinigte sich zu einem Ganzen von nicht übertroffener Wirkung. Man hat ihn nach Vollendung dieses Triumphzuges wohl den deutschen Rafael genannt; an die markige Kraft Michelangelos erinnert „Der Krieg“, und die folgenden drei Gemälde „Die Aufrichtung des Reiches“, „Der Friede“ und „Walhalla“ schliessen in schöner Einheitlichkeit den Cyklus ab. Für Geselschap waren die Jahre, welche er dieser Arbeit widmete, eine köstliche Zeit des Genusses, wie ihn nur der schaffende Künstler empfindet; zugleich aber eine Zeit höchster Anspannung seiner physischen und psychischen Kräfte. Bewunderungswürdig ist die vornehme Sicherheit, mit welcher er die Schwierigkeiten einer für andere Zwecke berechneten Architektur überwand, epochemachend die Erprobung einer neuen Farbentechnik, die bewusst auf Effekte des Augenblicks verzichtete, um Bleibendes zu schaffen, und wahrhaft erstaunlich die Spannkraft, die ihn ein schweres physisches Leiden, das jede Bewegung erschwerte, missachten, und das Ganze trotz allem zu rühmlichem Abschluss gelangen liess. Nun aber folgte der Rückschlag. Die politische Wandlung, die das Jahr 1890 brachte, bekümmerte ihn tief. Er hing mit der ganzen Leidenschaft, deren er fähig war, am Fürsten Bismarck, und ein schwerer politischer Pessimismus, der erst in seinem letzten Lebensjahre zu schwinden begann, lastete fortan auf ihm.“ Wie übrigens die Obduktion der Leiche ergeben hat, litt Geselschap an einer schweren Gehirnkrankheit, die sich schon im Februar als Verfolgungswahnsinn äusserte. Darauf ist auch sein Selbstmord zurückzuführen. Die Akademie hielt zu seinem Gedächtnis am

10. Juni eine feierliche Sitzung ab, in der folgende Beschlüsse gefasst wurden: 1) Die Königl. Akademie der Künste wird für die Errichtung eines würdigen Denkmals auf dem Grabe des Verstorbenen Sorge tragen; 2) sie nimmt eine Ausstellung seiner Werke im Akademiegebäude in Aussicht; 3) sie wird sich bemühen, die Erwerbung seines künstlerischen Nachlasses durch die Königl. Staatsregierung herbeizuführen.

♂ *London.* — Durch den am 17. Juni erfolgten Tod von Sir *E. Burne-Jones* hat die englische Kunst, seit dem Hinscheiden von Lord Leighton und Sir John Millais, jedenfalls ihren schwersten Verlust erlitten. In Birmingham 1833 geboren, und ursprünglich zum Geistlichen bestimmt, verweilte er doch nur kurze Zeit auf der Universität Oxford. Schon 1856 liess er sich in London nieder, um sich von nun an ausschliesslich der Kunst zu widmen. In Oxford hatte Burne-Jones, mit dem gleichfalls nach London übersiedelnden William Morris, eine innige, nur durch den Tod gelöste Freundschaft angeknüpft. Beide wurden ursprünglich durch die präraphaelitische Richtung, durch Rossetti und Ruskin, beeinflusst, indessen gelangten sie in nicht allzu langer Frist zu selbständiger Kunstentfaltung. Morris war Künstler, Mäcen und Schriftsteller in einer Person, aber sein für alle Zeiten dauerndes Hauptwerk bleibt die Begründung der „Kelmscott-Press". Für die aus dieser Druckerei hervorgegangenen Bücher war Burne-Jones einer der hervorragendsten Illustratoren. In Deutschland ist der Meister erst seit verhältnismässig kurzer Zeit bekannt geworden und zu Ansehen gelangt, während das Jahr 1889 bereits den Kulminationspunkt seiner Anerkennung in Paris bezeichnet. Die Franzosen fühlen, dass Burne-Jones so viel mit Puvis de Chavannes gemein hat, dass man entweder beide oder keinen von ihnen bewundern muss. Das Werk, welches in Frankreich seinen Ruhm begründete, betitelt sich „König Cophetua". Sein „Chant d'Amour" ist vielleicht dasjenige seiner Bilder, welches den meisten Farbenreiz besitzt; ausserdem hat es den Vorzug eines nicht zu gewaltsam gesuchten Symbolismus. Am populärsten in England wurde der Künstler durch seine Serie von Werken „The Briar Rose", zu deutsch „Dornröschen". Tausende und Abertausende strömten zu Agnew, um die hier ausgestellten Werke Burne-Jones' zu bewundern, und wie die Engländer in ihrem Selbstbewusstsein sagen: „Keltische Phantasie übersetzt zu sehen in Farbe und Form einer in Wales entstandenen Legende." In Deutschland hat wohl am meisten, die, wie mir erinnerlich, im Jahre 1894 in München stattgehabte Ausstellung von Zeichnungen, Photographien u. s. w. nach Werken von Burne-Jones, dazu beigetragen, den Meister einzuführen. Sein Genius entspringt einer tief poetisch angelegten Natur. Wenn man Burne-Jones mit einem deutschen Meister vergleichen wollte, so könnte dies nur mit Böcklin geschehen, obgleich ersterer an Genialität dem deutschen Meister nachsteht, und auch des dämonischen Zuges in seinen Werken entbehrt. Er liebt die gesamte Natur, aber seine Natur ist unberührt von menschlicher Hand, er malt niemals einen Garten, einen Park oder einen gepflügten Acker. Die Landschaft in dem „Spiegel der Venus" ist ein unbewohntes Thal zwischen Hügeln, schön, aber einsam. Die beiden Bilder „Chant d'Amour" und „Der Spiegel der Venus" waren die einzigen, die zur Auktion gelangten. Ersteres erzielte 63000 M., letzteres in der „Ruston-Versteigerung" 105000 M. Der Meister stellte nur ein einziges seiner Werke „Die Sirene" in der Königlichen Akademie, alle anderen in der „New-Gallery" aus. Zu diesem Institut besass er die intimsten Beziehungen, während er seine akademischen Auszeichnungen und Würden niederlegte. In der „New-Gallery" fand vor einigen Jahren eine Sonderausstellung der Werke des Meisters statt. Im Jahre 1860 hatte Burne-Jones eine Tochter des Rev. Macdonald geheiratet; eine ihrer Schwestern ist die Mutter von Rudyard Kipling, die andere ist die Gemahlin von Sir E. Poynter, des Präsidenten der Königlichen Akademie und Direktors der „National-Gallery". Der Titel „Baronet", den Burne-Jones 1894 erhielt, geht auf seinen Sohn Philipp über, der bereits selbst ein tüchtiger Künstler ist. Der Herzog von Marlborough pflegte den Meister den „Wagner" in der Malerei zu nennen. In dem Januarheft 1895 der „Zeitschrift für bildende Kunst" habe ich ausführlich über Burne-Jones berichtet. Schon bei seinen Lebzeiten hat er in dem Werke von Malcolm Bell ein bleibendes Denkmal erhalten.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Der Maler Professor *Ernst Roeber* ist zum ordentlichen Lehrer an der Kunstakademie in Düsseldorf ernannt worden.

*** Dr. *Bruno Sauer*, ausserordentlicher Professor der Archäologie und Kunstwissenschaft an der Universität Giessen, ist zum ordentlichen Professor befördert worden.

WETTBEWERBE.

Madrid. — Zur Zeit der 300jährigen Jubelfeier für Velazquez, der am 6. Juni 1599 geboren wurde, soll sich ein Standbild des grossen spanischen Malers vor der Akademie in Madrid erheben. Eigenartig ist, dass in dem jetzt ausgeschriebenen Preisbewerb keine Preise vorgesehen sind: die Ehre, gesiegt zu haben, soll genügen. Man darf gespannt sein, wie zahlreich unter diesen Umständen die Bewerber sein werden. *v. G.*

DENKMÄLER.

Rom. — Die Hundertjahrfeier für den Dichter der Trauer um die nationale Erniedrigung Italiens, den 1798 geborenen Grafen Giacomo Leopardi, hat den Gedanken eines Denkmals des Dichters und Gelehrten in Rom entstehen lassen. In dem betreffenden Preisbewerb hat der römische Bildhauer Lorenzo Cozza unter etwa 80 Bewerbern gesiegt. Dem Denkmalsfonds werden auch die Gelder zufliessen, welche nachgelassene und von der Regierung zum Druck bestimmte Schriften Leopardi's ergeben werden. *v. G.*

*** *Denkmälerchronik.* Am 18. Juni ist das von Professor *G. Eberlein* in Berlin geschaffene *Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms I.* in *Altona* in Gegenwart des Kaiserpaares enthüllt worden. Prof. Eberlein wurde durch Verleihung des Kronenordens dritter Klasse ausgezeichnet. — In *Prenzlau* in der Mark wurde ein Kaiser Wilhelm-Denkmal enthüllt, das Prof. Dr. *Johannes Schilling* in Dresden ausgeführt hat.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

♂ *London. — Jahresbericht der „National Gallery" 1897.* Die „National Gallery" und die „Gallery of British Art" stehen beide unter der Oberaufsicht von Sir E. Poynter, und sind daher die bezüglichen amtlichen Jahresberichte gemeinschaftlich unter nachstehender Rubrizierung abgefasst: 1. Ankäufe. 2. Vermächtnisse und Schenkungen. 3. Verleihungen von Bildern an andere Kunstinstitute. 4. Details aus den Galerien. Angekauft wurden für das alte Museum: „Christus mit den Schriftgelehrten disputierend", von Ludovico Mazzolino, für 7000 M. Das Porträt von Edmund Butts, von der Hand

des englischen Künstlers John Bettes. Der Vater des Dargestellten war der Leibarzt Heinrichs VIII. Ferner das Porträt von Mrs. M. Currie, gemalt von G. Romney, für 70000 M., und endlich das Selbstporträt von Madame Vigée Lebrun, für 12000 M. — Die „British Art Gallery" erhielt durch Mr. Henry Tate, ihren Begründer, eine Sammlung von 76 Aquarellbildern und mehrere Bronzen zugewiesen. Ausserdem sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, dass der Genannte vor einigen Tagen das kürzlich auf einer Auktion für 105000 M. erworbene Werk Millais' „The Order of Release" der Galerie gleichfalls schenkte. Watts überliess dem Institut unentgeltlich 18 seiner besten Arbeiten. Schliesslich kamen durch Vermächtnis an die Kunstanstalt: „The Jeoman of the Guard", von Millais; eine Genrebild von G. Morland; „Christus und die Samariterin", von G. Richmond, und das Porträt des verstorbenen Kunstsammlers Gurney, von Watts. — In den freien Zugangstagen betraten die alte Galerie 423421, d. h. in 206 Tagen durchschnittlich pro Tag 2055 Besucher. Die neue Galerie frequentierten vom 16. August bis 31. Dezember 104275 oder durchschnittlich täglich 1337 Personen. Von den 20215 Studierenden, welche Eintritt in die alte Galerie haben, wurden 884 Ölbilder kopiert, während in der neuen Galerie, in dem kürzeren Zeitraum seit der Eröffnung, 973 Personen von 27 Bildern Kopien anfertigten. Der 78. Katalog für die „National Gallery" befindet sich im Druck und enthält 50 neue Faksimile-Signaturen hier vertretener Meister.

♂ *London. — Neuerwerbungen der „National Portrait Gallery"*. Die Statuten der Galerie besagen, dass erst zehn Jahre nach dem Tode einer Person das Porträt derselben hier Aufnahme finden kann, vorausgesetzt natürlich, dass die übrigen vorschriftsmässigen Bedingungen zutreffen. Bisher war nur eine einzige Ausnahme zu Gunsten unseres Landsmannes, der von der Königin Viktoria als Sir George Scharf in den Adelstand erhoben worden war, zu verzeichnen. Bekanntlich war der Verstorbene der eigentliche Begründer des Instituts und fast 50 Jahre lang dessen Leiter. Es sind nun abermals zwei ehrende Ausnahmen zu verzeichnen, da die Bewilligung der Aufstellung von Gladstone's Porträt, und das von Sir John Everett Millais ohne jeden Protest erfolgen konnte. Das Bildnis des ersteren wurde 1865 von *G. F. Watts* gemalt. Der Altmeister der englischen Künstler hat in seiner gewohnten Freigiebigkeit auch diese Arbeit dem Staate als Geschenk überwiesen. Gleichzeitig haben die Direktoren der Galerie ein nicht minder ausgezeichnetes Werk von *Sir John Gilbert's* Hand erworben, in welchem Gladstone in einem Gruppenbilde mit dargestellt ist. Die bezügliche Aquarelle hat als Sujet die Mitglieder des Ministeriums Aberdeen, in dem Gladstone die Stelle als Finanzminister einnahm. — Durch Mr. Joseph Pennell erhielt das Museum als Geschenk eine kräftige Federzeichnung *Charles Keene's*, welche Millais' Porträt wiedergiebt. — An ferneren Geschenken sind zu erwähnen: Sir John Bowring, 1688, von *J. King* gemalt, der Graf von Somerset und der Graf von Salisbury, von *John Hoskins*, einem berühmten Miniaturmaler zur Zeit der Königin Elisabeth. Ferner der Graf John Russell, ganze Figur, von *Sir F. Grant* angefertigt, und endlich ein Porträt des Grafen von Lindsay, von unbekannter Hand. — Durch Kauf gelangte die Galerie in den Besitz folgender Werke: Sir Henry Vane, von *Cornelius Janssen*; Katharina Howard, ein gutes Bild in der Manier *Holbein's*; Thomas Landseer, eine Kreidezeichnung, hergestellt von seinem Bruder *Charles Landseer*. Schriftsteller Thomas Chubb (1679–1747), eine interessante Arbeit von der Hand des Malers *G. Beare*. Endlich als letzter Zuwachs des Kunstinstituts ist ein Porträt des Lord Ellenborough zu nennen, welches *Samuel Drummond* malte.

*** Für die diesjährige grosse *Berliner Kunstausstellung* sind, wie bekannt, zur Förderung der Bestrebungen deutscher Künstler auf dem Gebiete der *Kleinplastik* 10000 M. aus öffentlichen Mitteln zur Verfügung gestellt worden. Es ist bereits eine Anzahl von Bronzen aus diesen Mitteln angekauft worden, und es besteht die Absicht, die gleiche Summe für diesen Zweck auch für die nächstjährige Ausstellung flüssig zu machen. Daraus soll wieder der Ankauf figürlicher Bronzen bewirkt oder die Ausführung ausgestellter Modelle in Bronze ermöglicht werden. Voraussetzung ist, dass die Kunstwerke vorher noch nicht öffentlich ausgestellt waren und auch im Jahre 1899 weder anderswo ausgestellt noch dem Handel übergeben werden.

A. R. Unter dem Namen *„Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk"* hat sich unter der Leitung Münchener Künstler ein Verein gebildet, der in einem kleinen Hallenarm des *Berliner Ausstellungsgebäudes* eine Sonderausstellung veranstaltet hat, die vier kleine, miteinander zusammenhängende Räume füllt. Die Bestrebungen des Vereins laufen ungefähr auf die von dem Kunsthändler Bing in seiner „Art nouveau" verfolgten Ziele hinaus, indem sie das gesamte Gebiet des Kunstgewerbes und der dekorativen Malerei umfassen. Die ausgestellten Möbel, Stoffe, Bronzen, Gläser, Fayencen, Glasmalereien und sonstigen Dekorationen sind durchweg Erzeugnisse des „modernen Stils" in allen seinen Vorzügen, aber auch in seinen Übertreibungen und Verirrungen. So ist es z. B. ein arger Missgriff, wenn für den Überzug zweier Lehnstühle ein Stoff gewählt ist, dessen Stickereien eine aus Wasserpflanzen und Fischen gebildete Dekoration zeigen, da sich doch kein Mensch, der die Behaglichkeit liebt, gern ins Wasser setzt. Ein Raum ist durchweg mit landschaftlichen Malereien, die sich oben unter der Decke friesartig hinziehen, von *Paul Schultze-Naumburg* geschmückt. Dieser Künstler und der Münchener Maler *Riemerschmid* sind die künstlerischen Leiter des Unternehmens. Letzterer hat die Entwürfe zu den Möbeln eines der vier Zimmer angefertigt, und in diesem Raum auch eine Reihe von Skizzen zu Wandmalereien ausgestellt, die besser, als es die räumlich beschränkte Wirklichkeit vermag, eine Vorstellung von dem Ideal geben, das sich dieser Maler von einer nach seiner Meinung künstlerisch vollendeten Raumausstattung gebildet hat. Immerhin erhält die kunstgewerbliche Abteilung der Ausstellung durch den Inhalt dieser vier Zimmer eine Ergänzung, die für jeden lehrreich ist, der sich über die verschiedenen Strömungen im modernen Kunstgewerbe unterrichten will.

VERMISCHTES.

A. R. Die *Chronik der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin* für den Zeitraum vom 1. Oktober 1896 bis 1. Oktober 1897 ist jetzt ausgegeben worden. Sie ist bekanntlich als selbständige Veröffentlichung an die Stelle der Chronik getreten, die bis zur Neuorganisation der grossen Berliner Kunstausstellungen jährlich dem Ausstellungskataloge voraufgeschickt wurde. Auch nach dem Tode des Prof. Dr. H. Müller, der sich um die Zusammenstellung der Chronik sehr verdient gemacht hat, ist die bewährte Einteilung und Anordnung des Materials beibehalten worden. Man darf wohl annehmen, dass sein Nachfolger im Amt, Prof. Dr. *W. von Oettingen*, die weitere Bearbeitung übernommen hat. Die Chronik giebt nicht nur eine Übersicht über Wesen, Einrichtung, Verwaltung und Personalbestand der

Akademie und der mit ihr verbundenen Hochschulen für bildende Künste und Musik, sondern auch sehr sorgfältig gesammelte Nachrichten über die künstlerische Thätigkeit der einheimischen und auswärtigen Mitglieder der Akademie und der Hochschullehrer während des obengenannten Zeitraums. Hierin und in den biographischen Mitteilungen über im Laufe des angegebenen Jahres verstorbene Akademiemitglieder und Lehrer liegt ein bleibender Wert dieser Chroniken, der sie über die mehr interne Bedeutung solcher Jahresberichte erhebt und namentlich für die Kenntnis der modernen Kunstgeschichte schätzbar macht.

♂ *London. — Die neu entdeckten Bronzereliefs in Kew.* Vor kurzem wurden in einem Hause, welches als Dependenz zum Palast von Kew gehört, fünf Bronzereliefs französischen Ursprungs entdeckt, die als Kunstwerke ersten Ranges zu bezeichnen sind. Die Königin hat dieselben der Ausstellung von Metallarbeiten im Aquarium leihweise zugesagt, so dass die Funde alsdann allgemein bewundert werden können. Durch einen besonders günstigen Umstand war es mir vergönnt, die betreffenden Bronzen schon jetzt zu besichtigen und infolgedessen nachstehendes berichten zu können: Die Reliefs befanden sich bisher in einem fast vollständig dunklen Zimmer, etwa 5—6 Fuss über dem Fussboden in die Wand eingelassen. Je nachdem letztere mit Ölfarbe gestrichen wurde, in demselben Masse hatten die Reliefs durch einen neuen Anstrich mitzuleiden. Völlig unerkannt und höchstens als wertlose Gipskopien angesehen, war es nur einem Zufall zu verdanken, dass endlich diese Kunstwerke aus der Vergessenheit wieder an das Tageslicht hervorgezogen wurden. Es sind in vollendeter Weise ausgeführte Arbeiten in Hochrelief. Der Ursprung der Werke ist französisch und die Zeit der Entstehung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zu verlegen. Die Sujets behandeln im heroisch-monumentalen Stile thatsächliche Begebenheiten aus der Regierungszeit Ludwigs XIV. Der König ist in jedem der Reliefs als der Mittelpunkt und als die Hauptfigur aufgefasst. Ganz leicht dürfte es nicht sein, ohne weiteres zu entscheiden, ob der Inhalt der fünf Arbeiten, verschiedene Staatsaktionen, als eine zusammenhängende Folge und Kette, darstellt, oder ob es sich nur um die Phasen eines bestimmten Zeitabschnittes handelt. Die Grösse der Medaillons beträgt drei Fuss im Durchmesser, und ihr Gewicht pro Stück etwa 100 Pfund. Als unzweifelhaft kann es gelten, dass diese Medaillons Teile eines öffentlichen, bei Lebzeiten Ludwigs XIV. und ihm zu Ehren gesetzten Monuments waren. Wahrscheinlich wurde das Gesamtwerk in der Revolution am Ende des vorigen Jahrhunderts zerstört und die in Rede stehenden Bronzen nach England verkauft. Augenscheinlich ist der König im Alter von 40—50 Jahren dargestellt, und sowohl aus diesen wie anderen Anzeichen kann die Entstehung der Arbeiten ungefähr in das Jahr 1680 gesetzt werden. Nach dem Frieden vom Niemwegen liess der König bekanntlich in mehreren Städten Frankreichs Siegesmonumente errichten. In einer der Kompositionen ist der König in der Mitte seiner Hofleute dargestellt, als er ein in Obeliskenform errichtetes Monument den Behörden übergiebt. In einem anderen Medaillon befindet sich Ludwig XIV. im Krönungsornat im Begriff fremde Gesandte zu empfangen, von denen zwei ihm Kronen überreichen. Einer der Gesandten trägt den dänischen Elefantenorden. In den zwei nächsten Darstellungen sehen wir den König an der Spitze seiner Regimenter in eine eroberte Stadt einziehen. Jedenfalls deutet alles darauf hin, dass der Urheber der Bronzen ein erster Künstler sein musste. Da keine Signatur irgend welcher Art zu entdecken ist, so kommen nach der Art der Ausführung wahrscheinlich die Namen Coysevox, Girardon oder Pierre Puget in Betracht als Verfertiger der Werke. Von Girardon stammt die berühmte, in der Revolution zertrümmerte Reiterstatue Ludwigs XIV. für den Vendômeplatz. Die Abgussmodelle für die bedeutenden Arbeiten jener Epoche lieferten die Brüder Keller, sowie die bezüglichen Dekorationen in Versailles und in den Tuilerien. Endlich kann es als bezeichnend angesehen werden, dass das Bronzematerial der fünf Medaillons als Kanonenmetall jener Epoche analysiert wurde.

VOM KUNSTMARKT.

♂ *London.* — Am 16. April verauktionierte Sotheby *mehrere Kupferstichsammlungen*, unter denen die besten Preise nachstehende Blätter erzielten: Nach Reynolds: „Mrs. Siddons“, als tragische Muse, von ***Howard***, Probeblatt vor der Schrift, 700 M. (Colnaghi). „Lady Compton“, von ***Val Green***, der Rand beschnitten, 1600 M. (Colnaghi). „Die Töchter von Sir Thomas Frankland“, von ***Ward***, nach Hoppner, mit gutem Rand, 2000 M. (Sabin). „Lady Roushout mit Kindern“, nach D. Gardner, von ***P. Watson***, schönes Probeblatt mit breitem Rand, 1620 M. (Adams). „Mrs. Curtis“, nach Walton, von ***H. Hudson***, 1800 M. (Colnaghi). — An demselben Tage versteigerte Christie nachstehende *Kupferstiche und Zeichnungen:* „Mrs. Mills“, nach Engleheart, von ***R. Smith***, 1260 M. (Sabin). „Jane, Gräfin Harrington“, nach Reynolds, von ***Bartolozzi***, 1491 M. (Sabin). „Beständigkeit und Veränderung“, nach Morland, von ***Ward***, 1260 M. (Vanghan). „Die Kinder des Malers Hoppner“, nach seinem Ölgemälde, von ***Ward***, 1260 M. (Mackenzie). „Die Töchter von Sir Thomas Frankland“, nach Hoppner, von ***Ward***, ein selten gut erhaltenes Blatt, 4000 M. (Agnew). Koloriert wurde dieser Stich kürzlich mit 8000 M. verkauft. „Die Gräfin Cower mit Familie“, von ***Smith***, erster Plattenzustand, 5360 M. (Agnew). Eine Bleistiftzeichnung für ein Kirchenfenster, von Sir ***E. Burne-Jones***, 1000 M. (Fildhouse). „Lilith“, Zeichnung in roter Kreide, von ***D. G. Rossetti***, 1100 M. (Leggatt). Ölgemälde: ***E. Verboeckhoven***, „Der wilde Stier“, 4200 M. (Bishoff). ***Luke Fildes***, „Kopf eines venezianischen Mädchens“, 2100 M. (Faed).

♂ *London.* — Robinson & Fisher beendeten am 9. Mai eine *Auktion* von *sehr wertvollen Miniaturmalereien*, die aus dem Besitze von Mrs. ***C. L. Clarke*** stammten. Die erwähnenswertesten Gegenstände nebst dafür gezahlten Preisen waren folgende: Ein Kasten mit Miniaturmalerei, Schule von ***Perricaud***, 16. Jahrhundert, 4600 M. (Watson). Dies Objekt stammte aus der Magniac-Sammlung. Eine Miniature, „marriage fête“, von ***Blarenberg***, 6300 M. (Rogers). Eine ovale Dose, Rose du Barri, auf dem Deckel das Porträt von Adrienne Lecouvreur, 2450 M. (Sauer). Eine andere Dose, Louis XIV., mit Damenporträt von ***Favre***, 5880 M. (Helft). Eine Louis XV.-Dose, mit Malerei von ***Fragonard***, 4410 M. (Sauer). Eine Louis XVI.-Dose, mit Malerei von ***Courtois***, 5600 M. (James). Ein Louis XV.-Kasten mit Malerei, aus dem Besitz der Pompadour, 7580 M. (James). Eine Louis XV.-Dose, mit Malerei nach ***Fragonard***, 5580 M. (Currie). Eine Miniature des Grafen von Provence, Malerei auf Elfenbein, 3000 M. (James). Das Miniaturporträt einer Dame, von ***Cosway***, 2205 M. (C. Wertheimer). Porträt eines jungen Mädchens, Miniature im Stil Louis XVI., ungewöhnlich schön, 15330 M. (Thompson). Eine Louis XVI.-Dose, Malerei von ***Mosnier***, „Leda und der Schwan“, 5566 M. (Herz). Der Erlös für die Dosen und Miniaturen betrug 185000 M.

♂ *London.* — Am 9. Mai *verauktionierte* Foster *neun alte*

italienische Fresken, welche *Bernardino Luini* zugeschrieben werden und die schon vor sehr langer Zeit aus St. Ambrogio in Mailand entfernt und nach England gebracht worden waren. Die Fresken befinden sich in einer ziemlich traurigen Verfassung, so dass trotz der grossen Anzahl von Auktionsbesuchern, welche der interessante Gegenstand angelockt hatte, der Erlös für die Kunstwerke verhältnismässig gering blieb. Der Hauptvorzug, welchen die Fresken selbst in ihrem verwahrlosten Zustande darbieten, ist der, dass niemals der Versuch der Restauration an ihnen vorgenommen wurde, und wir Originale vor uns haben, von wessen Meisterhand sie nun auch geschaffen sein mögen. „Das Abendmahl“, 64×88 englische Zoll, erstand Mr. Abercomie für 840 M. „Heilige“ in halber Figur, welche wahrscheinlich Zuschauer der Himmelfahrt sind, 36×103 englische Zoll, 300 M. (Skinner). Die Fortsetzung zu dem vorigen Sujet, 35×66 englische Zoll, 230 M. (Skinner). „Die Himmelfahrt“, eine Lünette, die ganze Figur Christi mit Heiligenschein, erhobener rechten Hand, umgeben von Engeln, 102×162 englische Zoll, 210 M. (Skinner). Im ganzen erzielten die neun Fresken, einen Preis von 1800 M. Wie ich nachträglich für bestimmt erfahren habe sind die drei letztgenannten Fresken von Mr. Skinner im Auftrage des South Kensington Museums für dieses Institut angekauft worden.

Anzeigen.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 31. 21. Juli.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme,* Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg,* Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (32) der Kunstchronik erscheint am 18. August.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Obwohl die diesjährige Berliner Ausstellung ganz und gar nicht nach Internationalität strebte, ist ihr doch manches Gute von ausländischer Kunst, wie dem braven Manne im Schlaf, zugefallen. Neben dem Guten freilich auch die bekannte Marktware, die man auf allen grossen Ausstellungen sieht und die zumeist von Kunsthändlern eingeführt wird. Die Ausstellungskommission hat nicht die Pflicht, sich um die Herkunft zu kümmern, wenn nur der Einsender ein vertrauenswürdiger Mann ist. In den meisten Fällen ist es auch gleichgültig, ob irgend ein ausländischer Künstler persönlich ein Interesse an der Berliner Ausstellung gehabt hat oder ob der Kunsthändler, der mit irgend einem Bilde hängen geblieben ist, sein Glück in weiteren Kreisen versucht. Wir gehen darum über die Spanier und Italiener hinweg, die uns ohnehin nichts Neues geboten haben — trotz der grossen Namen *Villegas, Benlliure y Gil, Viniegra y Lasso, Ciardi, Brancaccio* u. s. w. Erfreulicher ist uns die Beteiligung der Engländer, von denen unsere Künstler viel mehr lernen können als von den Schotten, die ein paar Jahre lang alle Welt benebelt haben, heute aber nur noch ein trübseliges Dasein in englischen Kunstzeitschriften führen. Aber auch die Bilder der Engländer erhalten wir nicht aus erster Hand, und wenn wir die beiden Bilder von *Walter Crane* und *Robert Fowler* betrachten, so kommt uns der Eindruck, als sähen wir Kunstware vor uns, die in England keinen Absatz mehr gefunden hat. Alle diese englischen Bilder von *Crane, Fowler, Brangwyn* u. a. sind verkäuflich. *Brangwyn* ist nur für die kleine Gemeinde berechnet, die in einer an grobsträhnige Teppichweberei erinnernden Malweise einen ästhetischen Genuss findet. Fowler ist ein Maler für matte, schwachherzige Seelen, einer von der Schule der englischen „Ästhetiker“; aber er ist doch ein Künstler, der, wenn auch nicht starkes Temperament, so doch die sanft säuselnde Beredsamkeit eines Seelenfängers besitzt. *Walter Crane* ist dagegen einer von denen, die das neue Geschlecht der Künstler und Kunstkritiker als einen Ausbund von Vielseitigkeit in Malerei und Kunstgewerbe gefeiert hat. Wie kommt es nun, dass ein 1894 gemaltes, grosses, figurenreiches Bild von ihm, die „Schwanenjungfrauen“, in Deutschland Käufer sucht? Sollten wirklich schon, wie Londoner Berichterstatter behauptet haben, auf dem englischen Kunstmarkte die Preise für Burne-Jones und Walter Crane gesunken sein?

Ein Engländer, freilich nur ein halber, hat für die Berliner Ausstellung immer etwas übrig: der Altbayer *Hubert Herkomer.* In diesem Jahre hat er uns sogar zwei Erstlinge gesandt: ein ganz in goldigem Rembrandtstil gehaltenes Bildnis des Prinzregenten von Bayern und ein Porträt des „Generals“ der Heilsarmee Booth, das zwar ebenso scharf charakterisiert ist wie das des bayerischen Prinzen, aber in seiner freien, summarischen Behandlung doch erkennen lässt, dass Herkomer vor der Macht dieses sonderbaren Propheten keinen allzugrossen Respekt hat, sondern ihr mehr freundlich-ironisierend gegenübersteht.

Nächst den Engländern sind noch einige belgische

und holländische Maler angemessen vertreten, am besten *Evariste Carpentier, Franz Courtens* und *H. W. Mesdag,* deren Eigenart jedem Kunstfreunde vertraut ist, dann der Amsterdamer *H. W. Jansen,* der mit grossem koloristischen Feingefühl die Strassen, Plätze und Grachten der nordholländischen Städte bei schneeschwerem Himmel und im Schneekleide auf der Erde schildert, und der frische, kecke *B. M. Koldewey* in Dordrecht, der mit sicherem, scharf die Tonwerte hinsetzendem Pinsel Frühlings- und Herbstbilder im reichen Laubschmuck und mit lebhafter Beteiligung der heimischen Menschen malt.

Alles Ausländische, die Münchener Secession mit eingerechnet, die für Berlin nur einen Auszug aus ihren vorjährigen Ausstellungen in München und Dresden übrig gehabt hat, verschwindet aber unter der Berliner Produktion. Sie könnte allein die künstlerischen Kosten einer Berliner Ausstellung bestreiten. Aber sie wurde nicht bloss räumlich, sondern auch — wie allgemein behauptet wird — nach ästhetischen Rücksichten eingeschränkt. Dem letzteren Teil dieser allgemeinen Behauptungen darf man nicht unbedingt trauen. Wenn man von den Führern und Meistern auf die Schüler schliessen darf, so muss mindestens ein Stillstand eingetreten sein. Vielleicht auch ein trauriger Rückgang, den die mitleidsvolle Jury durch Bewahrung seiner Zeugnisse vor den Blicken des Publikums sanft verschleiert hat. Nach der grossen Anstrengung des vorigen Jahres hat *Max Liebermann* für die diesjährige Ausstellung nur ein kleines Sonnenlichteffektstück „Sonntag-Nachmittag in Laren" — Waisenmädchen, die in einem Gehölz lustwandeln — hergegeben. Es ist ein schon oft von ihm behandeltes Motiv, dem er aber keine neue Seite abzugewinnen versucht hat. Das Ganze ist nur auf reine Tonwirkung gestellt, ohne dass dem Figürlichen eine besondere Beachtung geschenkt worden ist. In einem „Schnitter", der bei hereinbrechendem Abend über die Felder einem Dorfe zuschreitet, hat sich *F. Skarbina* ähnlichen, in eine einsame Landschaft hineingestellten Figuren Liebermann's mehr genähert, als seiner Originalität zuträglich ist. Dagegen schliesst sich *Ludwig Dettmann's* Eigenart in seinem „Feierabend", einer Dorfgasse, über die die untergehende Sonne ihre glühendroten Lichter wirft, mit Männern, Frauen und Kindern immer schärfer von fremden Einflüssen ab. Es scheint, als ob hier bereits die Anfänge zu einer neuen Art von Genremalerei oder, wenn man diesen alten Begriff durchaus beseitigen will, von Volkslebenmalerei zu erkennen sind. Störend an diesem durch und durch gesunden Stück Malerei ist nur der Bauer, der ganz im Vordergrund an einem Zaun lehnt. Er ist in den Grössenverhältnissen so völlig vergriffen, dass man fast glauben möchte, er sei nach einer Einzelstudie erst später in das Bild hineingemalt worden. *Walter Leistikow* und *Max Uth,* die man mit Liebermann, Skarbina und Dettmann in einer Reihe als die Führer der „Modernen" in Berlin zu nennen gewohnt ist, haben nichts Neues gebracht. Das kann auch nicht überraschen, da sie ihr Bestes meist im voraus auf den Winterausstellungen der Kunsthändler verausgaben. *Hugo Vogel* hat sich, was nach seinem künstlerischen Temperament vorauszusehen war, wieder von den „Modernen" getrennt. Er experimentiert nicht mehr, sondern geht mit kaltblütiger Ruhe auf seine grossen Ziele los, die nicht bloss in der Monumentalmalerei, sondern nach wie vor in der Bildnismalerei stecken. In einem Damenbildnis, dessen Modell nichts weniger als anziehend oder auch nur malerisch vorteilhaft war, hat er wieder seine Objektivität gezeigt, die in ihrer fast klassischen Einfachheit beinahe schon an Holbein erinnert. Die ganze Ausstellung hat kein zweites Damenbildnis aufzuweisen, das sich an Feinheit der Charakteristik, an einfacher Vornehmheit der Anordnung und an Geschmack in der koloristischen Durchführung mit dem Vogel's messen könnte. Ein männliches Seitenstück dazu hat *Max Koner* in einem Bildnis des Grafen Herbert Bismarck geschaffen. Es ist aber keines der stolz-majestätischen nach Art der zahllosen Kaiserbildnisse, die Koner gemalt hat. Diese haben zuletzt, was bei keiner Massenproduktion ausbleiben kann, etwas Geschäftsmässiges bekommen. Der Künstler ist in Koner, wie allgemein geglaubt wurde, dabei nicht zu Grunde gegangen. Deutlicher als seine Künstler- und Gelehrtenbildnisse spricht dieses Bildnis dafür durch die freie Auffassung einer freien Persönlichkeit, die nach niemandes Gunst fragt, durch die meisterhafte Breite der malerischen Behandlung. — Ein ernsthafter Nebenbuhler Koner's ist in neuerer Zeit *Ludwig Noster* geworden, der jetzt namentlich die für Repräsentationszwecke in öffentlichen Gebäuden bestimmten Bildnisse des Kaisers malt. Auch er hat in einem Bildnisse des Geheimrats Krupp gezeigt, dass er über dem Typischen den Blick in das Individuelle nicht verloren hat, und dass er auch den koloristischen Vortrag dem Charakter des Darzustellenden anzupassen weiss.

Neben der Bildnismalerei blüht immer noch die Landschaftsmalerei, am meisten freilich die alten Stils, die durch ein paar hundert Namen vertreten wird. Demjenigen, dem der Entwicklungsgang der Kunst noch nicht schnell genug geht, wird es schwer aufs Herz fallen, dass die Männer des alten Stils, von denen allerdings die jüngsten noch nicht das dreissigste Lebensjahr überschritten haben, immer noch die meiste Gunst des kaufenden Publikums geniessen. Man wird vielleicht aus dieser Thatsache den ungünstigen Schluss ziehen, dass es mehr Philister als erleuchtete Geister giebt; aber diese werden sich zuletzt bequemen müssen, mit den kaufkräftigen Philistern einen für beide Teile

vorteilhaften Pakt abzuschliessen. Sie sind das den Leuten, die Geld und Gemüt zugleich besitzen, ohnehin schuldig. Denn es ist nicht zu verkennen, dass der moderne Naturalismus — man mag ihn so hoch schätzen, wie man will — doch die Genremalerei so gründlich verdrängt hat, dass sie selbst in Düsseldorf ihren alten Nährboden verloren hat. In Berlin ist noch weniger davon zu finden. Ein paar Bilder von *Paul Meyerheim*, von *Brausewetter, Dielitz, E. Henseler, Genzmer* sind alles, was uns noch an die entschwundene Pracht erinnert.

Mit der Geschichtsmalerei ist es noch schlechter bestellt. Wer nicht einen festen Auftrag hat, wagt sich nicht mehr an so kostspielige Unternehmungen heran, und was wir dann von Bildern zu sehen bekommen, die auf Bestellung gemalt sind, ist gerade nicht geeignet, eine tiefe, nachhaltige Erregung hervorzurufen. Zwei Bilder unserer Ausstellung, die im Auftrage des Kaisers gemalt sind, beweisen das: die „Ritterweihe vor der Schlacht“, eine ohne lange Erklärung unverständliche Episode aus der Geschichte Kaiser Heinrichs VII., von *Hermann Knackfuss*, und eine für eine Regimentsgeschichte wichtige Erinnerungstafel aus den Befreiungskriegen (1814) von dem polnischen, nach Berlin übergesiedelten Maler *Adalbert von Kossak*. Zwei fleissige, gediegene Arbeiten, die Hochachtung fordern, aber weder durch ihren Inhalt noch durch ihre Darstellung begeistern. Beides hat diesmal *Anton von Werner* mit seinem Bilde „Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager“ erreicht. Das Gegenständliche, das übrigens nicht in allen Punkten der Wirklichkeit entspricht und auch einen, den Werner'schen Bildern sonst völlig fremden melodramatischen, fast sentimentalen Zug hat, lassen wir beiseite. Für die rein künstlerische Betrachtung bildet die Behandlung des Helldunkels den vornehmsten Reiz, und hier hat der Künstler selbst denen, die sich sonst gegen seine trockene, aber wahrheitsgetreue Geschichtserzählung ablehnend verhielten, volle Anerkennung abgezwungen. *ADOLF ROSENBERG.*

EINE ZEICHNUNG VON BALDUNG GRIEN.

Mit der Kunstsammlung Landsinger kam im April 1890 durch H. Helbing in München auch eine wertvolle Kollektion alter, vorwiegend italienischer Handzeichnungen zur Versteigerung. Unter den Blättern, die an den Besitzer, den bekannten Münchener Maler und Radierer Sigm. Landsinger, zurückgingen, befand sich ein weiblicher Studienkopf, den der Katalog (Nr. 326) einem „Nürnberger Meister“, eine frühere Aufschrift auf der Rückseite „Aldegrever“ zuschrieb. Mit Recht hat jedoch Ad. Bayersdorfer in der etwas beschädigten Kreidestudie neuerdings eine Originalzeichnung Baldung's erkannt. Sie zeigt auf bräunlich getöntem Papier eine nur in den Umrissen angelegte Frauenbüste, im Dreiviertelprofil nach rechts gewendet, das offene, emporgewehte Haar — ein Lieblingsmotiv des Meisters — in leichten Löckchen geringelt (25,5×15,5 cm). Obschon eine schwächere Leistung des so ungleichen Künstlers, bietet das Blatt Interesse durch die Jahreszahl 1536, die es in einer von Baldung auch sonst auf Zeichnungen gebrauchten, übergrossen Frakturschrift im rechten Unterecke trägt. Derselben Zeit wie unsere Skizze entstammen nämlich offenbar die merkwürdigen, trotz ihres grossen Massstabes sehr durchgeführten Kreideköpfe der Maria und einer Anzahl Apostel im Baseler Museum, die wohl für ein verlorenes oder verschollenes Gemälde des Meisters bestimmt waren. Das Marienbrustbild der Folge — das Rieffel kürzlich, ohne ausreichendem Grund, für Grünewald in Anspruch genommen hat (Zeitschr. f. christl. Kunst, X, 168) — zeigt die grösste Verwandtschaft mit der vorliegenden flüchtigen Modellstudie, geht vielleicht unmittelbar auf sie zurück. Die Apostelköpfe aber nähern sich in ihrer harten, trockenen Behandlung bereits dem Joseph auf dem 1539 datierten Bildfragment einer „Anbetung des Jesukindes“ in der Karlsruher Kunsthalle. Auf Grund der Jahresbezeichnung des Münchener Kopfes müssen also die Baseler Kartons, die, weil sie zum Teil ältere Typen des Meisters wiederholen, bisher als Produkte seiner mittleren Zeit galten, vielmehr seinem letzten Jahrzehnte zugewiesen werden; damit ist aber für die Chronologie der spätesten, nur selten datierten Arbeiten Baldung's ein nicht unwichtiger Anhaltspunkt gewonnen. *St—y.*

BÜCHERSCHAU.

Kritische Studien zur Ästhetik der Gegenwart von *Hugo Spitzer.* Leipzig und Wien, Verlag von Carl Fromme, 1897.

In der sehr undankbaren Form von Recensionen neuer fachwissenschaftlicher Werke hat der Verfasser, Professor der Philosophie an der Grazer Universität, eigene Gedanken und eigene Forschungen zur Geschichte der Ästhetik niedergelegt; um nun diese im „Euphorion“ gedruckten Aufsätze weiteren Kreisen bekannt zu machen, hat er sie in dem vorliegenden Buche vereint herausgegeben. Ob er seinen Zweck erreichen wird? Spitzer schreibt einen weitläufigen, schwerfälligen Stil; seine Perioden erstrecken sich oft über zwanzig bis dreissig Zeilen und sind mitunter recht mühselig zu verstehen; auch fehlt seiner Sprache Anschaulichkeit; man hört einen Mann reden, der fast ängstlich die unmittelbare Berührung mit den Dingen der Welt zu vermeiden scheint und sich in den Mantel des Gelehrten hüllt. Lässt man sich aber nicht die Mühe verdriessen, seinen altmodisch eingeschachtelten Sätzen zu folgen, so merkt man bald, dass ein scharfsinniger und sehr gelehrter Herr spricht. Spitzer bespricht folgende Werke: „Vom charakteristisch Schönen“ von Th. Alt; „Die Philosophie des Metaphorischen“ von Biese; „Geschichte der neueren Psychologie“ von Dessoir;

„Entwicklung von Schiller's Ästhetik" von K. Berger; „Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses" von Konrad Lange. Eine Kritik dieser Kritiken wird man nicht erwarten. Wir begnügen uns damit zu sagen, dass Professor Spitzer sowohl Biese als auch Berger und Dessoir mit schlagenden Argumenten an den Leib rückt, hingegen Alt's Schrift warm anerkennt, obgleich sie, wie er nachweist, kein neues Prinzip aufstellt, und dass er das neue Prinzip Lange's zwar verwirft, aber die Schrift dennoch als wertvoll anerkennt. Spitzer geht von der Zimmermann-Herbart'schen Ästhetik aus, die er fortbildet und vertieft. Sehr wertvoll ist, was Spitzer zur Kritik der Schiller'schen Ästhetik vorbringt. *M. NECKER.*

Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde. 5. Auflage, herausgegeben von der Generalverwaltung der Kgl. Museen in Berlin. W. Spemann, 1897.

Kunstfreunde und Kunstforscher müssen der Generalverwaltung der Kgl. Museen in Berlin für die Neuherausgabe des Springer'schen Handbuches zu grossem Danke verpflichtet sein. In unserer schnelllebenden und schnellwechselnden Zeit veralten derartige Werke schon in kurzer Frist und verlieren dadurch vollständig ihren Wert. Nur wenn sie richtige und zuverlässige Angaben bringen, sind sie mit Erfolg zu benützen, und dass das vorliegende Handbuch in dieser Richtung auf der Höhe steht, dafür bürgt uns die Persönlichkeit des durch seine Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit bekannten Bearbeiters, des Herrn Dr. Ferdinand Laban, Bibliothekar an den Kgl. Museen in Berlin. Die umfangreiche in dankenswertester Weise mit Orts- und Namensregister versehene neue Ausgabe des Springer'schen Handbuches hat in sofern eine Veränderung erfahren, als sie sich auf Deutschland allein beschränkt, und die österreichischen Lande ausschliesst, da die österreichische Regierung für ein ähnliches ihre Lande behandelndes Werk Sorge getragen hat, von dem 1893 die letzte Auflage erschien. Das Kunsthandbuch ist allen Kunstfreunden und Kunstforschern als ein geradezu unentbehrliches Hilfsmittel sehr zu empfehlen. *U. TH.*

† **Zeitschrift für Bücherfreunde.** II. Jahrgang 1898/99. Velhagen & Klasing.

Die Zeitschrift für Bücherfreunde ist mit dem im April erschienenen Hefte in ihren zweiten Jahrgang eingetreten. Wir haben bereits früher auf das verdienstvolle Unternehmen hingewiesen, das sich in jeder Beziehung, sowohl was den Text als die Ausstattung betrifft, auf der Höhe befindet und die Erwartungen, welche man auf dasselbe setzte, vollauf erfüllt hat. Auch für den laufenden Jahrgang stellt die Vorrede eine ganze Reihe interessanter Artikel von der Hand hervorragender Fachgelehrter in Aussicht. Das erste Heft des Jahrganges enthält reich illustrierte Artikel von *W. von zur Westen* über „Moderne deutsche Notentitel", von *Moriz Sondheim* über den kürzlich verstorbenen „William Morris", der ja für das Buchgewerbe von grösster Bedeutung ist, von *A. Hauffen* „Über die Bibliothek Johann Fischart's", von *E. Schur* über „Ziele für die innere Ausstattung des Buches" und von *Graf zu Leiningen-Westerburg* über „Neue Ex Libris".

KUNSTBLÄTTER.

† **Das neunzehnte Jahrhundert in Bildnissen.** Photographische Gesellschaft. Berlin.

Von der von *Karl Werckmeister* herausgegebenen Publikation, auf deren Erscheinen wir bereits einmal aufmerksam gemacht haben, liegen uns bis jetzt sieben Lieferungen vor, welche ein klares Bild des verdienstvollen Unternehmens geben. Die vorzüglichen Abbildungen, denen Gemälde, Zeichnungen, Lithographien, Stiche und photographische Aufnahmen zu Grunde liegen, sind als vollkommen zu bezeichnen und der begleitende Text, der kurze, fesselnd geschriebene Biographien der abgebildeten Persönlichkeiten von der Hand hervorragender Gelehrter und Schriftsteller enthält, bietet Belehrung und Anregungen mannigfachster Art. Abgesehen davon, dass es an und für sich schon interessant und belehrend ist, das Bild eines Mannes kennen zu lernen, von dessen Thaten wir gehört haben, oder der uns durch seine Werke schon längst lieb und wert geworden war, liegt in der Publikation auch ein hoher kunstgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher, litterarischer und erzieherischer Wert, den eine spätere Generation in seinem vollen Umfange vielleicht noch besser erkennen wird als wir. Das abgeschlossene Werk wird 600 Porträts der hervorragendsten Persönlichkeiten unseres Jahrhunderts enthalten, die sich auf irgend einem Gebiete, sei es Kunst, Litteratur, Wissenschaft, Technik oder Politik, ausgezeichnet haben, und die Bedeutendsten derselben werden uns sogar in verschiedenen Lebensepochen im Bilde vorgeführt werden — die Lieferung 8 ist z. B. Beethoven gewidmet —, so dass die Publikation in der That einen wertvollen Beitrag zur Geschichte unserer Zeit bildet. Es bleibt nur zu wünschen, dass das Unternehmen auch bei dem grossen Publikum die Anerkennung findet, die es verdient.

NEKROLOGE.

† *Wien.* — Am 19. Juni ist in Weissenbach an der Triesting der Maler *Franz Lefler* gestorben, eines der ältesten und verdienstvollsten Mitglieder der Künstlergenossenschaft. Er wurde 1831 in Langenbruch in Böhmen geboren, war Schüler der Akademien in Prag und Wien, unternahm Kunstreisen in Deutschland und Italien und siedelte 1858 nach Wien über. Neben der Genremalerei war Lefler auch vielfach mit der Dekorationsmalerei beschäftigt. Er malte den Vorhang für das Brünner Theater, die Deckengemälde im neuen Theater in Augsburg und den Vorhang und die Deckengemälde im Theater in Odessa, sowie die Wandgemälde im Budapester Kiosk.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Den Malern *Hans Thoma* und *Wilhelm Trübner* in Frankfurt a. M., *Karl Irmer* und *Hugo Mühlig* in Düsseldorf und *Philipp Franck*, Lehrer an der Kunstschule in Berlin, ist das Prädikat „Professor" beigelegt worden. — Der Bildhauer Professor *Ludwig Manzel* ist zum ordentlichen Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin ernannt worden. — Der Bildhauer Professor *Johannes Schilling* in Dresden hat aus Anlass seines 70. Geburtstages den Titel „Geheimer Hofrat" vom König von Sachsen erhalten.

WETTBEWERBE.

Wien. — Das Hofbau-Comité hat unter den eingelaufenen Konkurrenzentwürfen für das im Maria-Theresia-Saale der Hofburg auszuführende Deckengemälde nebst vier Lünettenbildern auf Grund des von den Herren Professor Sigmund L'Allemand, Maler Eugen Felix, Professor Franz Rumpler, Regierungsrat August Schaeffer und Professor Rudolph Weyr einstimmig abgegebenen Gutachtens nach-

stehende Preise zuerkannt: Den ersten Preis von 2000 fl. der Skizze des Malers *Eduard Veith*, den zweiten Preis von 1500 fl. dem Entwurfe des Malers *Charles Wilda*, den dritten Preis von 1000 fl. der Skizze des Malers *Julius Schmid*. Gleichzeitig hat das Hofbau-Comité beschlossen, mit der Ausführung des Deckengemäldes *Eduard Veith* und mit jener der vier Lünettenbilder *Charles Wilda* zu betrauen.

-u- *Göttingen.* — Für den *Wettbewerb um einen Monumentalbrunnen vor dem Rathause* sind 46 Entwürfe eingegangen. Es erhielten den ersten Preis (600 M.) Architekt *Claus Mess* und Bildhauer *Herm. Jess* in Frankfurt a. M., den zweiten Preis (400 M). Architekt *H. Stöckhardt* in Berlin und Bildhauer *Paul Nisse* in Charlottenburg, den dritten Preis (200 M.) Bildhauer *H. Wedemeyer* in Dresden. Zum Ankauf wurden empfohlen die Arbeiten mit Merkworten „Mai-Regen“ und „St. Jürgen“.

-u- *Hildesheim.* — *Wettbewerb für die Errichtung eines Denkmals für Kaiser Wilhelm I.* Ausgesetzt sind drei gleiche Preise von je 1000 M.; der mit der Ausführung betraute Künstler erhält keinen Preis. Zugelassen sind alle deutschen Künstler. Einzusenden bis zum 1. Oktober d. J. Das Reiterstandbild aus Bronze (ausschliesslich Kosten der Gründung) darf einen Kostenaufwand von 80000 M. nicht überschreiten; es soll aus einem einfachen, nicht zu hohen Postament aus geschliffenem Granit mit Inschrifttafel bestehen und in der Sedanstrasse aufgestellt werden. Die Bewerber sind verpflichtet, das Denkmal für die von ihnen veranschlagte Summe auszuführen. Das Preisgericht zählt sieben Mitglieder, darunter als Sachverständige die Herren Geh. Oberregierungsrat Dr. Jordan und Professor Otto Lessing in Berlin, Maler Professor H. Prell in Dresden und Stadtbaumeister Schwartz in Hildesheim. Näheres durch den Vorsitzenden des Denkmal-Comités General der Infanterie z. D. Freiherr v. Rössing in Hildesheim.

DENKMÄLER.

⊙ *Denkmälerchronik.* Die Ausführung des Kaiser Wilhelm-Denkmals in *Frankfurt a. O.* ist dem Bildhauer Prof. *Max Unger* in Berlin übertragen worden. — Der Ausschuss für die Errichtung eines Denkmals des Fürsten *Bismarck* in *Mannheim* hat die Ausführung dem Prof. *Emil Hundrieser* in Charlottenburg übertragen. — Für den Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein, den Vater der Kaiserin Auguste Viktoria, soll am Rande des Düsternbrooker Gehölzes bei Kiel ein Denkmal auf Kosten der beiden Herzogtümer errichtet werden. Die Berliner Bildhauer *A. Brütt*, *Magnussen* und *Petterich* sind zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert worden.

G. Im Luxembourg-Garten zu Paris wurde am 17. Juni die Büste Sainte-Beuve's, ein Werk des Bildhauers Puech, feierlich enthüllt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

London. — Die Stadt Basel hat für ihre Gemäldesammlung von Lord Northbrook um einen sehr hohen Preis *Hans Holbein d. J.* bekanntes Porträt des Malers Hans Herbster vom Jahre 1516 angekauft. *F.*

♂ *London.* — *Vermächtnisse und Neuerwerbungen für die „National-Gallery“.* Bei weitem am wichtigsten ist der durch Ankauf entstandene Zuwachs, so namentlich die Erwerbung der beiden Seitenflügel zu dem Altarbild „Vierge aux Rochers“, das sich bereits in der National-Gallery befindet. Auf diesen beiden Seitenflügeln sind musizierende Engel dargestellt, die von *Giovanni Ambrogio de Predi's* Hand stammen, und an denen *Lionardo da Vinci* teilweise mitgearbeitet hat. Die Museumsverwaltung hält nach wie vor daran fest, in dem Mittelstück das Original *Lionardo da Vinci's* zu besitzen. Einer der Seitenflügel, Nr. 1661, scheint von dem Meister begonnen und von dem Schüler vollendet worden zu sein, während Nr. 1662 ganz das Werk Ambrogio's sein dürfte. Die beiden neuerworbenen Kunstwerke befinden sich vorläufig im Saal VI, da zur Zeit im Saal Nr. I Reparaturen im Gange sind. — Ferner wurde durch Ankauf erworben: Ein Porträt von Mrs. Salter, der Schwester *Hogarth's*, von dem Meister angefertigt, und ein Bild, betitelt „La Fontaine“, von *S. Chardin*. Durch einen anonymen Geber erhielt das Museum ein sehr interessantes Bild von *Luigi Vivarini* geschenkt. Obgleich es nicht ein Werk ersten Ranges ist, und deshalb nur in eins der bezüglichen Dienstzimmer gehängt werden konnte, so bietet das Gemälde dennoch besonderes Interesse, weil die Signatur des Meisters sich auf demselben befindet. Das Werk stellt die „Madonna mit dem Jesusknaben“ dar. Durch Vermächtnisse kam die Galerie in den Besitz einer Landschaft, von *G. Lambert*, eines Malers der englischen Schule des vorigen Jahrhunderts, „der Schlacht von Camperdown, 1797“ von *Thomas Whitcombe*, und endlich einer Kopie nach van Dyck von *W. West*. Sir Edward Malet hat der Galerie ein ausgezeichnetes Selbstporträt von *Adrian van der Werff* geschenkt. Letzteres hat Unterkunft im Saal XI erhalten.

Deutsche Kunstausstellung Dresden 1899. Eine besondere Abteilung der nächstjährigen Dresdner Ausstellung wird dem *Altmeissner Porzellan* gewidmet sein. Es ist beabsichtigt, in drei Räumen die Thätigkeit der beiden Hauptmeister des Meissner Porzellans im vorigen Jahrhundert, Herold und Kändler, sowie die Erzeugnisse der Marcolini-Periode vorzuführen. Der erste Raum soll das Gepräge einer fürstlichen Sammlung tragen, der zweite als Festsaal mit gedeckter Tafel, der dritte als Boudoir einer vornehmen Dame angeordnet werden. Es sind schon wertvolle Zusagen von Besitzern Altmeissner Porzellans eingegangen; näheres bleibt späterer Mitteilung vorbehalten. Mit der Veranstaltung dieser Ausstellung sind die Herren Geheimer Hofrat Graff und Professor Berling betraut.

† *Dresden.* — Mit der „deutschen Ausstellung 1899“ wird in einer besonderen Abteilung eine *Cranachausstellung* verbunden sein, deren Arrangement Geheimrat Prof Dr. *Woermann* übernommen hat. Bei der noch herrschenden Unsicherheit über die Lucas Cranach d. Ä. wirklich zuzuschreibenden Gemälde ist das Unternehmen mit Freuden zu begrüssen. Jedenfalls wird die Ausstellung wichtige kunstgeschichtliche Ergebnisse zeitigen.

Baden-Baden. — Der „Badener Salon“ hat wie alljährlich zum Beginn der Saison seine Ausstellung im Konversationshause eröffnet und erfreut sich des lebhaften Besuches des Publikums. Dem umsichtigen und thatkräftigen Leiter des Unternehmens, Direktor Josef Th. Schall, ist es wieder gelungen, in dieser ersten Serie eine stattliche Zahl hervorragender Kunstwerke zu einer geschmackvoll arrangierten Ausstellung zu vereinigen, welche besonders dadurch an Bedeutung gewinnt, dass eine grosse Zahl der dargebotenen Objekte noch nicht öffentlich ausgestellt war. Unter den Gemälden dieser Art ist in erster Linie *Böcklin's* „Frühling in der römischen Campagna“ zu nennen, der aus Privatbesitz stammt. Von *Lenbach* ist ein „Damenbildnis“ sowie ein „Bismarck im Helm“ (Pastell) ausgestellt. *F. A. von Kaulbach's* „Maientag“, *Stuck's* „Phantasie-

landschaft“, *Uhde's* „Flucht nach Ägypten“, *Benjamin Vautier's* „Mädchenkopf“, *Andreas Achenbach's* „Marinen“ und Bilder von *Gabriel Max*, *Hans Thoma* und *Max Liebermann* zeigen die verschiedenen Richtungen der deutschen Malerei unserer Zeit in charakteristischer Weise. Ihnen schliessen sich *Koppay*, *Sichel*, Frau *Sophie Koner*, *Willy Hammacher*, *Zimmermann* und andere an. Besonders zahlreich sind die Karlsruher Künstler durch *Schönleber*, *Kanoldt*, *Kallmorgen*, *H. v. Volkmann*, *Graf Kalckreuth*, *Weishaupt*, *Hellwag* u. s. w. vertreten. Auch zahlreiche Ausländer haben ausgestellt, so dass der Sammlung der internationale Charakter gewahrt bleibt. Von Österreichern finden wir *Anton Müller*, *J. Gisela* und *O. Rex*, von Italienern *Gustavo* und *Scipione Simoni*, *Passini*, *G. Ciardi*, *L. Crosio* und *Angelo Rossini*. Eine Perle der Ausstellung ist *J. Villegas* „bain en famille“. Hollands hervorragendster Marinemaler *Mesdag* sandte in der „Ausfahrt der Fischerboote“ eine gute Probe seiner Kunst. — Unter den plastischen Kunstwerken, die in der Minderzahl sind, wären wohl vor allem zu nennen *L. Manzel's* bekannte Bronzestatuette „Der Ruhm“, *Walter Schott's* humorvoller singender Bacchus (Bronze) und *Pötzelberger's* „Jugend“, ein junges, zartes Mädchen von noch unentwickelten, aber schönen Körperformen.

München. — Jahresausstellung 1898 im Kgl. Glaspalast. Die Abteilung für Kunstgewerbe und Architektur ist am 15. Juli eröffnet worden. Die hervorragenden Arbeiten aus dem Gebiete der angewandten Kunst, sowie die architektonischen Modelle werden allgemeines Interesse erregen. Ebenso aber auch die Räume, in welchen diese Gegenstände zur Aufstellung gelangen. Die verschiedensten Stile sind in den einzelnen Sälen in künstlerischer Durchführung zur Anschauung gebracht, wodurch in Verbindung mit dem reichen Inhalt trotz des beschränkten Raumes ein reizvolles Gesamtbild künstlerischen Schaffens gegeben worden ist.

Berlin. — Der Kaiser verlieh anlässlich der Grossen Berliner Kunstausstellung die *grosse goldene Medaille* dem Bildhauer *Charles van der Stappen* aus Brüssel und dem Architekten *Bruno Schmitz* aus Charlottenburg, die *kleine goldene Medaille* den Malern *Karl Ziegler* aus Berlin, *Bernhard Winter* aus Oldenburg, *L. Manold* aus Prag, und den Bildhauern *Martin Wolff* aus Westend-Berlin und *Hans Everding* aus Kassel.

VEREINE.

♂ *London. — Die hellenistische Gesellschaft in England.* Bei Gelegenheit der am 30. Juni stattgehabten Jahressitzung der Gesellschaft hielt nach Erledigung der geschäftlichen Angelegenheiten Mr. Reinach einen interessanten Vortrag. Der Sinn desselben wird hiermit im Auszuge ohne kritische Bemerkungen wiedergegeben, da die bezügliche Kontroverse noch keineswegs als abgeschlossen gelten kann, und der Nachweis von mit unterlaufenen Irrtümern in den Ansichten des Redners an dieser Stelle zu weit führen würde. Um es kurz zu sagen: Mr. Reinach glaubt das Problem für die Restaurierung der „Venus von Milo“ im Louvre gelöst zu haben, und führt detailliert aus: Im Jahre 1892 publizierte M. Ravaisson die Photographie einer Zeichnung der Statue in demjenigen Zustande, in welchem sie im Jahre 1820 entdeckt wurde. Zu jeder Seite befand sich ein Hermes mit dazugehöriger Inschrift. Der eine konnte nach derselben hinsichtlich seiner Entstehung in das Jahr 260 v. Chr., der andere mit der Inschrift des Namens „Theodoretas“ in das 4. Jahrhundert verlegt werden. Mr. Reinach ist der Ansicht, dass keine dieser beiden Figuren mit der sogenannten „Venus“ in einem wirklichen Zusammenhange steht. Als im Jahre 1877 eine Anzahl von Statuen in Melos gefunden wurde, versuchte der damalige französische Gesandte in Athen, M. Tissot, dieselben zu erwerben, jedoch gelang ihm sein bezügliches Vorhaben leider nicht. Unter den erwähnten Funden befanden sich eine Statue des Poseidon, Fragmente von weiblichen Figuren und eine Statue, welche den Namen „Theodoretas“ trug. Alle diejenigen Personen, welche den Poseidon und die Venus genau verglichen hätten, wären zu der Überzeugung gelangt, dass alle Anzeichen dafür sprechen, hier zwei aus derselben Künstlerwerkstätte hervorgegangene Werke vor sich zu haben. Infolgedessen gehörten die beiden Statuen in einen gewissen inneren Zusammenhang. Nichts weise zwingend darauf hin, die Figur im Louvre als „Venus“ bezeichnen zu müssen, vielmehr glaubt der Vortragende bestimmt eine „Amphitrite“ in ihr zu erkennen. Die grosse Schwierigkeit für die richtige Restaurierung der Figur bestehe in der Thatsache, dass ihr Blick weit in die Ferne und nach oben gerichtet erscheint. Alle Meeresgottheiten lassen aber ihr Auge weit über die Flut, nach dem Horizont hin schweifen, und dieser Umstand möchte als ein Wegweiser für die Rekonstruktion der fraglichen Venus dienen. Die Statue des Poseidon hält in der erhobenen Rechten den Dreizack, während die linke Hand sich dem Körper nähert. Die sogenannte Venus könnte umgekehrt den Dreizack in der Linken halten, und so gewissermassen das Gegenstück zum Poseidon bilden. Mr. Reinach verwirft, als nicht zu diesem Bildwerk gehörig, die später gefundenen Fragmente eines Arms und den Apfel. Die technische Ausführung derselben sei so minderwertig, dass sie kaum zur Statue gehört haben können. Als ergänzenden und rechtfertigenden Beweis seiner Behauptungen führt der Redner endlich an, dass Philochorus, von einer Statue des Poseidon und der Amphitrite an dieser bezüglichen Stelle spricht. Es sei wohl möglich, dass der reiche Kunstmäcen Theodoretas beide Monumente um 400 v. Chr. habe errichten lassen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

† In der Kirche zu *Nideggen* in der Rheinprovinz sind bei einer Restauration wertvolle *alte Wandgemälde des 13. Jahrhunderts* zu Tage gekommen.

† *Eichstätt.* — Bei der Restaurierung der *Wallfahrtskirche zu Buchenhüll* sind im Chore *reiche Bemalungen des 15. Jahrhunderts* entdeckt worden.

VERMISCHTES.

⊙ Das *neue Künstlerhaus in Berlin*, das nach den Plänen des Professors *Karl Hoffacker* auf einem Grundstück der Bellevuestrasse erbaut worden ist, wird am 15. Oktober durch eine Kunstausstellung eingeweiht werden.

⁎ Der *Neubau für die Hochschulen der bildenden Künste und der Musik in Berlin* wird, wie nunmehr fest beschlossen worden ist, nach den Plänen von *Kayser* und von *Grossheim* auf dem Grundstück der Tiergartenbaumschule, in der Nähe der technischen Hochschule, also auf Charlottenburger Boden, errichtet werden. Als Bauzeit sind drei Jahre in Aussicht genommen worden.

† *Giovanni Segantini* hat den Auftrag erhalten, für die Pariser Weltausstellung ein Engadinpanorama zu malen, das bei einer Höhe von 18 m 3645 qm Leinwandfläche umfasst.

Nachschrift zu „Ein neuer Meister der Ulmer Schule“ von Max Bach. (Zeitschrift f. b. K. IX. 9. S. 220.) Nach

neueren Nachrichten haben die a. a. O. erwähnten Gemälde in letzter Zeit durch die Hand des bewährten Gemälderestaurators Professor A. Hauser in München eine sachgemässe Reinigung und Erneuerung erfahren. Herr Geheimrat Dr. v. Reber, dem das Verdienst gebührt, die Renovierung angeregt zu haben, hielt kürzlich in der Kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften in München einen Vortrag über den hohen kunstgeschichtlichen Wert der Gemälde. Eine Prachtpublikation derselben und der zum Altar gehörenden Statuen veranstaltet die photographische Gesellschaft in München und wird dadurch beitragen, die Kenntnis von diesem Meisterwerk in den weitesten Kreisen zu verbreiten. Die Kosten der Publikation hat die genannte Gesellschaft, die der Restaurierung der Gemälde der hochverdiente Ehrenbürger der Stadt Stertzing, Kustos C. Fischnaler in Innsbruck, in dankenswerter Weise übernommen.

Venedig. — Die Monatsschrift l'Arte (già Archivio storico dell' Arte) teilt in einer Korrespondenz aus Venedig mit, dass es den Nachforschungen eines kunstverständigen Engländers Ludwig gelungen ist, zwei verschollene Bilder *Tintoretto's* aus seiner letzten Schaffensperiode, eine „Anbetung der Könige" und einen „Heil. Joachim aus dem Tempel vertrieben" in der Kirche San Trovaso wiederzufinden. *v. G.*

Siena. — Die Provinzial-Verwaltung Siena giebt auf eigene Kosten ein „Inventario generale degli oggetti d'arte della provinzia senese" heraus. *v. G.*

Breslau. — C. T. Wiskott's Kunstverlag bereitet mit Zustimmung des Kuratoriums einen *Illustrierten Katalog des Schlesischen Museums der bildenden Künste in Breslau* vor. Derselbe wird in ca. 60 Lichtdruck-Illustrationen hervorragende alte und moderne Gemälde dieser Sammlung reproduzieren und wird nicht nur dem Forscher und Kunstkenner, sondern auch dem Kunstfreund eine willkommene Gabe sein. Der Katalog erscheint voraussichtlich im August.

VOM KUNSTMARKT.

Paris. — Am 18. Juni fand im *Hôtel Drouot* eine höchst interessante kleine Versteigerung statt. Es handelte sich um nur vier Bilder, die ein Herr *Segond* vor etwa dreissig Jahren für billiges Geld erworben hatte und die jetzt 190000 Frks. einbrachten. Nr. 1. *Rosa Bonheur*, „Die Weide", 15900 Frks. (G. Petit). — Nr. 2. *Corot*, „Die Obsternte", 53000 Frks. (Le Roy). — Nr. 3. *Th. Rousseau*, „Der Pfuhl", 39:66 cm, berühmtes treffliches Bild, 101100 Frks. (Arnold und Tripp; Erwerbspreis 3000 Frks.) — Nr. 4. *Ziem*, „Venedig", 20000 Frks. (G. Petit). — Am 20. bis 22. Juni fand die Saison mit der Versteigerung der wundervollen *Sammlung Tabourier* einen würdigen Abschluss. Das Gesamtergebnis war 942963 Frks., oder mit Einrechnung des Aufschlags von fünf vom Hundert, rund eine Million. Das Hauptereignis des ersten Tages (Gemälde und Zeichnungen alter Meister) bildete die Auktion des prachtvollen grossen Gemäldes „Ländlicher Tanz" von *Lancret*, für welches 65000 Frks. verlangt wurden und das schliesslich für den enormen Preis von 112000 Frks. in den Besitz des Herrn Henry Say gelangte. Boussod und Valadon erwarben zwei sehr schöne, mässig grosse Pendants von *Pater* für 57100 Frks. Die „Mater dolorosa" von *Roger van der Weyden* wurde mit 15000 Frks., eine interessante grosse „Kreuzigung" der deutschen Schule mit 17000 Frks. bezahlt (Durand-Ruel). *Ostade's* „Trinkerlied" und *Wouwerman's* „Pferdemarkt" sanken etwas im Preise; statt 21000 und 18000 Frks. im Jahre 1881 (Auktion Beurnonville) erzielten sie nur 12000 und 10100 Frks. Umgekehrt stieg *Teniers'* „Raucher" von 7000 auf 10000 Frks. und *Fragonard's* „Gelübde an Amor" von 10000 auf 18500 Frks. Im übrigen waren die wichtigsten Preise: *Boucher*, „Amor als Vogelfänger", 5100 Frks. — *Clouet*, „Porträt eines Seigneur", 5600 Frks. — *Fragonard*, „L'amour vainqueur" und „L'amour folie", 12200 Frks. — *Schall*, „Porträt der Dubarry", 4700 Frks. — *Claude Lorrain*, „Italienische Landschaft", 6600 Frks. — *Lancret*, „Ruhe auf der Jagd", 6100 Frks. — *Nattier*, Porträt des Herzogs von Chaulnes, 4100 Frks. — Derselbe, „Frauenkopf", 7500 Frks. — *Prud'hon*, „Die Unschuld zieht die Liebe dem Reichtum vor", 5000 Frks. (1876:8000). — Derselbe, „Die Tugend im Kampfe mit dem Laster", 5000 Frks. — Derselbe, „Christus am Kreuze", 5000 Frks. — *Watteau*, „Ländliche Erholung", 6000 Frks. — *Chardin*, „Kopf einer Greisin", 3700 Frks. — *Prud'hon*, „Der gefesselte Amor" und „Die Keuschheit Josephs", zwei Zeichnungen, 4000 und 6155 Frks. — *Canaletto*, Ansichten von Florenz und Dresden (das beste „Die katholische Hofkirche in Dresden"), 10100, 9250, 7700 und 6000 Frks. (alle vier Boussod und Valadon). — *Cuyp*, „Porträt eines jungen Mannes und seiner Mutter", 7000 Frks. — *Gelder*, „Das belohnte Geschenk", 9750 Frks. (Brame). — *Guardi*, „Der Besuch der Ruine", 5000 Frks. — *Hans Holbein*, „Porträt des Kardinals Fischer", 10300 Frks. (Brame). — *Reynolds*, Männerporträt, 6200 Frks. — *Rubens*, desgleichen, 8000 Frks. — *Ruysdael*, „Die Buche", 8700 Frks. (1881:7350). — Nicht ganz so interessant gestaltete sich die Auktion der modernen Bilder und Zeichnungen am zweiten Tage, da es sich hier zwar auch fast durchweg um gute, aber um keine besonders hervorragenden Werke handelte. Der höchste an diesem Tage erreichte Preis von 18500 Frks. ist sogar sehr gering in Anbetracht dessen, dass der Katalog die berühmtesten Namen der Schule von 1830 enthielt. Der „Kampf Jakobs" und der „Heliodor" von *Delacroix* (nach den Fresken in Saint-Sulpice) fielen für 31000 Frks. an den Kunsthändler Brame, während Durand-Ruel die „Lady Macbeth", die „Braut von Abydos" und die „Schlacht von Poitiers" desselben Meisters für 15000, 9000 und 18500 Frks. erwarb. Von den zehn Werken *Th. Rousseau's* war das beste die kleine „Herbstlandschaft", 11400 Frks., dann folgten „Mondschein im Walde" (7000), „Die Wäscherinnen" (6100), „Das Eichengehölz" (4600 Frks.). *Corot* war nur mit zwei kleinen Bildern, „Inneres einer Farm" (8000 Frks.) und „Landschaft bei Arras" (5100 Frks.), *Millet* mit einer höchst merkwürdigen Marine (10000 Frks.; Durand-Ruel) und ein paar unbedeutenden Zeichnungen vertreten. Von *Diaz* erzielten das „Unterholz" 6500, vier kleine Bilder mit weiblichen Figuren zwischen 4700 und 1505 Frks. *Daubigny's* „Ufer der Oise" wurden mit 14500 (Foule), seine „Prairie" mit 6100 Frks. bezahlt. Bei den zehn *Meissonier's* (meist Öl- und Aquarellstudien) blieben die Gebote weit hinter den geforderten Preisen zurück; der beste Preis (6000 Frks.) wurde für den „Dante" bezahlt. Noch grösser war der Unterschied bei *Fortuny*, dessen 1889 mit 24300 Frks. bezahlte „Fantasia arabe" mit Mühe 8000 Frks. erreichte. Von den übrigen Bildern heben wir *Charlemont's* „Palastwächter" (5200), *Isabey's* „Hafeneinfahrt" (4860) und *Roybet's* „Fahnenträger" (10000 Frks.) hervor. — Von den sonstigen Kunstwerken, die am dritten Tage versteigert wurden, waren *Houdon's* „Porträtbüste seines Töchterchens" (1791) und die Büste des Grafen Horn aus dem 17. Jahrhundert weitaus die wichtigsten. Für erstere wurden 36500, für letztere 18800 Frks. bezahlt. *G.*

♂ *London.* — Christie versteigerte am 25. Juni die *Familienporträts und einige andere Bilder, welche seinerzeit Joseph Addison und der Gräfin Warwick gehört hatten.*

Bekanntlich heiratete der grosse Satyriker Addison, nach dem Tode des Grafen Warwick im Jahre 1716, dessen Witwe. Damals bewohnten die Neuvermählten Holland-House. Nach dem Tode beider gelangten 35 der dort befindlichen Gemälde nach „Bilton Hall", und haben als Sammlung nach diesem Ort ihren Namen erhalten. In allen zweifelhaften Fällen diente diese Kollektion als Norm für die Feststellung der bezüglichen, vielfach in die englische Geschichte eingreifenden Persönlichkeiten. Ausserdem besitzt die genannte Kollektion einen hohen historischen Wert, weil die Bilder niemals aus dem Familienbesitz entfernt wurden und auch vorher nicht durch Auktion dorthin gelangt waren. Ferner ist eine ganze Reihe dieser Bilder wenig oder gar nicht durch Vervielfältigung bisher bekannt geworden. In Anbetracht dieser aussergewöhnlichen Umstände — obgleich nicht alle Werke von ersten Meistern angefertigt worden waren — hatte sich zu diesem Verkauf doch die englische und auswärtige Elite des Auktionspublikums eingefunden. Die erwähnenswertesten Objekte und die dafür gezahlten Preise waren folgende: *Van Dyck*, „Prinz Rupert", 15120 M. (Fischoff). *Van Dyck*, „Prinz Moritz", 11740 M. (Fischoff.) *P. de Champagne*, „Anna von Österreich", 2520 M. (Grace). George Villier, der erste Herzog von Buckingham, von *Gerbier* gemalt, 4200 M. (Doig). Weibliches Porträt, von *Mytens*, 8400 M. (Agnew). *Van Dyck*, „Der Graf von Holland", 3045 M. (Williams). Lord Kensington, von *van Dyck*, 2415 M. (Fischoff). *Van Dyck* und *Stone*, Karl I. zu Pferde, 5355 M. (Fischoff.) Mehrere Porträts der verschiedenen Grafen von Warwick, Schulbilder *van Dyck's*, erzielten 1200–1500 M. Die sehr interessanten, aber nicht intakten Porträts von *Kneller's* Hand, welche Addison und die Gräfin Warwick darstellen, erreichten aus letzterem Grunde nur 1134 M. (Sampson), bezüglich 1092 M. (Barclay). — Da die Auktionssaison noch immer in ihrer Hochblüte steht, so konnte an demselben Tage gleichfalls bei Christie eine nicht minder interessante Auktion abgehalten werden, in der zwei der schönsten Arbeiten *Romney's* zum Angebot gelangten: „Die Marquise von Townshend", 115500 M. (Seymour). Dies Werk stammt aus dem Jahre 1793. *Romney* erhielt dafür 2000 M. Im ganzen hat er die Marquise von Townshend dreimal gemalt. Dies Bild hier ist niemals aus dem Familienbesitz herausgekommen und auch bisher nicht gestochen worden. Die Marquise ist sofort erkennbar an ihrer Ähnlichkeit mit dem Porträt von *Reynolds'* Hand in der „National-Gallery". Hier ist sie mit ihren Schwestern gemeinschaftlich in dem Bilde dargestellt, das sich „die drei Grazien" betitelt. Letzteres gilt als eins der besten Werke *Reynolds*. Der andere *Romney* stammt aus dem Jahre 1790 und ist das Porträt der Madame „Susan Jouenne", 63000 M. (Major Carpenter). Ein charakteristischer *Hoppner*, „Mrs. Jnchbald", kam auf 21000 M. (Agnew). Vor einigen Jahren wurde dies Bild für etwa 100 M. verkauft. *A. Canaletto*, „Maria della Salute", 3885 M. (Colnaghi). *Teniers*, „Ansicht des Schlosses von Teniers", 13650 M. (Colnaghi). Dies Bild ist in „Smith's Catalogue raisonné", Nr. 152, beschrieben. *Holbein*, Porträt des Richters More, 3990 M. (Jeffrey). *Holbein*, Porträt Eduard VI., 3780 M. (James). *M. Shee*, Damenporträt, 5670 M. (Wallis). *Romney*, Porträt von Mr. J. Parker, 6300 M. (Sedelmeyer). *M. Hondekoeter*, 1670 datiert und bezeichnet, „Das Vogelconcert", 7560 M. (Martineau). *Paris Bordone*, Damenporträt, 15120 M. (Sedelmeyer). *Rubens*, Die heilige Familie, 27300 M. (Reeves).

♂ *London.* — Am 30. Juni beendete Christie die *Auktion* einer der berühmtesten Specialsammlungen Englands. Es betrifft dies die *Kollektion* von *Scarabäen*, *Cameen* und *Intagli* aus dem Besitze des verstorbenen Mr. *A. Morrison*. Im ganzen gelangten 295 Nummern zum Verkauf, die einen Erlös von 88000 M. erzielten. Die bemerkenwertesten Objekte waren folgende: Ein frühgriechisches Werk, die in Chalcedonstein ausgeführte Gravierung eines geflügelten Greifen, 700 M. Eine altetruskische Scarabäe, die gravierte Figur eines knieenden Hermes, 800 M. Ein ähnliches Stück mit der Figur eines Athleten, aus der Beckford-Sammlung stammend, 1200 M. (Gulkenhain). Ein gravierter Kopf, ägyptischer Typus, dunkelgrüner Basalt, 920 M. (Ready). Ein Apollokopf, 700 M. (Ready). Ein sehr schönes Intaglio, das Brustbild der Domitia, 1680 M. (Ready). Ein Sardonix, graviert mit dem Porträt von Arsinoe II., 1000 M. (Ready). Eine Camee, roter Jaspis, geschnitten von dem berühmten Meister Pistrucci, das Haupt der Medusa darstellend, 800 M. (Ready). Ein Goldring mit einer Camee, Bacchus, 3700 M. (Whelan). Ein griechischer Goldring mit Intaglio, der junge Bacchus, in Tarsus gefunden, 4600 M. (Whelan). Das berühmte Petschaft, bekannt als das des Asander, 9200 M. (Whelan). Dies Juwel wurde in Kertsch gefunden, von Apollonius gestochen, der Porträtkopf stellt Asander, König des Bosporus dar. Ein antiker Goldring mit einer prachtvollen syrischen Granate, auf welcher der Kopf der Pallas graviert ist, 2200 M. (Whelan). „Der Sessa-Ring", eine italienische Arbeit aus dem 14. Jahrhundert, 1845 in Sessa, dem ehemaligen Königreich Neapel, gefunden und von Sir F. Madden beschrieben, 2900 M. (Whelan). Eine Onyx-Vase mit fünf eingeschnittenen Gruppen, 3100 M. (Cutter). Eine griechische Vase, aus der besten Kunstepoche, $17^1/_2$ engl. Zoll hoch, gemalte rote Figuren auf schwarzem Grund, 1100 M. (Whelan). Eine schöne Amphora, athenische Arbeit, ca. 400 v. Chr., 1000 M. (Ready). Eine venezianische Flasche, ca. 1500, Rubinglas, 2000 M. (Harding).

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 32. 18. August.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin SW., Yorkstrasse 78 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Die nächste Nummer (33) der Kunstchronik erscheint am 15. September.

DAS CONDÉ-MUSEUM IN CHANTILLY.

Der erste Eindruck, den der Besucher des vor wenigen Monaten eröffneten Musée Condé empfängt, ist der unendlicher Vornehmheit: er befindet sich in einem Schlosse, nicht in einem Museum. Des Sonntags allerdings, wenn die zahlreichen Radfahrer und Radfahrerinnen, für die Chantilly das Ziel eines bequemen Tagesausfluges bildet, in ihren bestaubten Kostümen die Räume füllen, wenn die derben Schritte des Provinzialen auf dem glatten Parkettboden dröhnen oder das Gekicher einer Bauerndirne, die noch nie einen gemalten Akt gesehen, unser Ohr erreicht, dann wird dieser Eindruck leicht gestört; wem es aber vergönnt ist, an einem der stillen nichtöffentlichen Tage die Räume zu durchwandeln, der kann sich wohl vorstellen, er sei noch bei Monseigneur zu Gaste. Obwohl das Schloss in seinem Hauptteil erst vor sechzehn Jahren vollendet worden ist — der frühere Bau war bekanntlich während der Revolution zerstört worden —, werden wir doch auf Schritt und Tritt an die grosse Vergangenheit erinnert. Der letzte Schlossherr hat es verstanden — und das ist ein Zug, den ihm so leicht kein Parvenü nachmachen wird — sich hinter seine erlauchten Vorgänger, besonders den Connétable Anne de Montmorency und den Grand Condé bescheiden in die zweite Linie zu stellen. Alles atmet seinen Geist, nirgends aber drängt sich die Erinnerung an ihn in plumper Weise auf.

Lassen wir es dahingestellt sein, ob der Herzog von Aumale wirklich ein so hervorragender Kunstkenner gewesen ist, wie ihn begeisterte Nekrologschreiber geschildert haben. Nicht alles, was er während seiner langen Verbannung in Twickenham und nach seiner Rückkehr nach Frankreich erworben hat, ist ersten Ranges. Die 180000 Franken, die er für das trockene und leere Bild „Die Kürassiere" von *Meissonnier* bezahlt hat, hätten sicherlich fruchtbringender angewendet werden können. Aber den Ruhm kann ihm niemand streitig machen, dass, wenn erfahrene Berater ihn auf ein Kunstwerk höchsten Wertes aufmerksam machten, dessen Erwerb möglich schien, er keine Mühe und kein Geldopfer scheute. So besitzt das Musée Condé einige Werke, die seinen Besuch zu einer Quelle des höchsten Kunstgenusses machen. Die folgenden Zeilen sollen weder eine historische noch eine kritische Studie sein, sie wollen nur einen Überblick über die Sammlungen und ihre Anordnung geben, bei dem allerdings kurze Urteile erlaubt sein mögen. Wer über die Gemälde sich näher unterrichten will, dem stehen die drei Bände des sorgfältig gearbeiteten, schön ausgestatteten Gruyer'schen Galeriewerkes zur Verfügung. Doch sei bemerkt, dass der Raum für die modernen Bilder, die nicht den uninteressantesten Teil der Sammlung bilden, darin sehr karg bemessen ist. Über die Geschichte des Schlosses und seiner Besitzer, über die Zeichnungen und Manuskripte u. s. w. geben die knappen Aufsätze erwünschten Aufschluss, welche die Revue de l'Art ancienne et moderne im April zu einer prachtvollen Festnummer vereinigt hat. Indes bleibt auch auf diesen Gebieten für den Forscher noch viel zu thun übrig.

Wenn wir an dem nicht sehr grossartigen Denkmal des Connétable von Montmorency von *Paul Dubois*

vorbei durch das monumentale, mit Löwen und Wappen geschmückte Thor hindurch über den Ehrenhof geschritten und in das Vestibül eingetreten sind, haben wir die Wahl zwischen drei Wegen. Geradeaus und zu ebener Erde führt uns eine Thür in das erste Stockwerk des tiefer gelegenen Châtelet oder der Capitainerie, des alten Teiles des Schlosses, der vielleicht von *Jean Bullant*, dem Erbauer des Schlosses von Écouen, herrührt. Es enthält die sogenannte „Wohnung des Prinzen", d. h. des grossen Condé, zum Teil noch in dem Zustande, in dem dieser sie in den letzten Jahren seines Lebens bewohnt hat. Links gelangen wir an der hier mündenden grossen Treppe vorbei, deren schönes schmiedeeisernes Geländer von den Brüdern *Moreau* gearbeitet ist, zur Kapelle, rechts einige Stufen hinauf zur Gemäldegalerie. Die Wohnung des Prinzen hat vornehmlich historisches Interesse, enthält indes auch eine Anzahl wertvoller Kunstwerke. Im Vorzimmer finden wir, ausser chinesischem Porzellan und solchem von Sèvres und Chantilly, sowie Roueneser und spanischen Fayencen, mehrere Jagdstücke von *Oudry*, *Desportes* und *Hackert* und eine Anzahl Emailporträte französischer Könige. In der Salle des Gardes ziehen zwei *van Dyck*, das Porträt des Grafen de Berghes und besonders das der Prinzessin von Brabant, unsere Hauptaufmerksamkeit auf sich; nächstdem ein Porträt des grossen Condé von *Justus van Egmont*, Emailporträte von *Léonard Limousin*, ein Herkulaner Mosaik mit dem Raube der Europa, Möbel und Trophäen. Das Schlafzimmer und das Arbeitszimmer enthalten Malereien von *Huet* und wertvolle Möbel des 18. Jahrhunderts. Die höchst amüsanten, übrigens oft reproduzierten Wandmalereien des „Affensalons" — Genrescenen, bei denen die Rollen von als Marquis und Marquisen verkleideten Affen dargestellt werden — erregen auch dann unser Interesse, wenn wir die völlig unbegründete Hypothese fallen lassen, die sie auf Watteau zurückführen wollte. Das kleine Zimmer daneben enthält hauptsächlich Familienbildnisse. Die ganze Westseite des Châtelet wird von der langen Galerie eingenommen, in der *Sauveur Lecomte* von 1686—1692 die Thaten des grossen Condé verherrlicht hat. Links vom Vorzimmer gelangen wir endlich durch eine Thür in die Bibliothek, die etwa 15000 ältere, zum Teil höchst seltene Druckwerke fasst. Unter den Manuskripten befinden sich einige Denkmäler von allerhöchstem Werte, vor allem der Psalter der Königin Ingeburge von Dänemark († 1236), der unglücklichen Gemahlin Philipp Augusts; sodann das mit 184 Miniaturmalereien geschmückte Breviarium der Königin Jeanne d'Évreux († 1371), der Gemahlin Karls des Schönen, und die von vlämischen Meistern illustrierten „très riches heures" des Herzogs von Berry († 1416).

Die Kapelle, übrigens ein vortreffliches Werk des Schlossbaumeisters *Daumet*, im Renaissancestile, ist hauptsächlich durch den früher in Écouen befindlichen Altar von *Jean Goujon* und die ebendaher stammenden Fenster und Holzschnitzereien merkwürdig. Der kleine Vorraum enthält einige Handzeichnungen von *Raphael*, *Sebastiano del Piombo* und *Giulio Romano*.

Wir gehen über das schon erwähnte Treppenhaus, dessen wichtigsten Schmuck ein paar Gobelins nach *Boucher* und *de Troy* bilden, nach dem Vestibüle zurück und gegenüber nach der „Galerie des Cerfs", dem grossen Speisesaale, hinauf. Die Erwerbung der prachtvollen, im 17. Jahrhundert nach Zeichnungen *van Orley's* hergestellten Gobelins, die „schönen Jagden des Kaisers Maximilian" darstellend, war vielleicht das beste Geschäft, das der Herzog von Aumale je gemacht hat. Sie haben ihm nämlich die lächerlich geringe Summe von 6000 Frks. gekostet; jetzt würde man für einen von ihnen mindestens das Zehnfache bezahlen. Die Felder über den Thüren und dem Kamine sind von *Baudry* gemalt. Die anstossende Galerie de Peinture ist einer der am wenigsten befriedigenden Räume des Schlosses. Zu sehr wird man an ein Museum und obendrein an ein Museum zweiten oder dritten Ranges erinnert. Unter den alten Gemälden, die die Eingangswand und die linke Längswand einnehmen, befindet sich kaum ein wirkliches Meisterwerk, wenn man nicht die „Jungfrau mit dem Stifter" von *Palma vecchio* ausnehmen will. Die riesige Venus von *Annibale Carracci* wirkt viel trockener, als man nach den Abbildungen vermutet, von den zahlreichen Bildern *Poussin's* gehört keines zu den Hauptschöpfungen des Meisters, und auch die „Verkündigung" *Francia's* gewährt keinen starken Genuss, von den anderen Meistern ganz zu schweigen. Mit den modernen Bildern (18. und 19. Jahrhundert) ist es besser bestellt; doch befinden sich auch unter ihnen einige Werke von höchst zweifelhaftem Werte, wie der schon erwähnte Meissonnier, wie das „ländliche Konzert" von *Corot*, bei dem nur der Hintergrund den Meister zeigt, wie zumal der aller Qualitäten bare „Hirt in den Pyrenäen" von *Rosa Bonheur*. Ein prachtvolles Bild, das alle die glänzenden Vorzüge des Meisters vereinigt, ist dagegen *Fromentin's* „Algerische Falkenjagd"; schlicht und gross, wahr und schön, dabei von wunderbarer Leuchtkraft *Dupré's* „Sonnenuntergang". Die kleine Wiederholung der „Pestkranken von Jaffa" von *Gros* ist besonders dadurch interessant, dass sie uns über das ursprüngliche Kolorit des so stark nachgedunkelten Louvrebildes Aufschluss zu geben vermag. Erst so können wir den Enthusiasmus der Zeitgenossen verstehen. *Gérard's* Bild „Die drei Lebensalter" ist ein echtes Werk der Davidschule, aber es ist so tadellos in der Zeichnung und zart in der Farbe, und die Köpfe sind trotz aller Weichheit so ausdrucksvoll, dass man wohl seine

Freude daran haben kann. Wenn die drei Menschen nur nicht gar so pretentiös gross wären! Bei *Delacroix'* „beiden Foscari“ kann uns das leuchtende Kolorit doch nicht ganz für die anekdotisch kleinliche Behandlung des Stoffes entschädigen. Von *Decamps,* der überhaupt nirgends so gut zu studieren ist wie in Chantilly, enthält der Saal drei schöne Bilder: „Türkische Wache“, „Erinnerung aus der asiatischen Türkei“ und „Türkische Kinder am Teiche“. Von den übrigen Werken treten ein sehr vornehmes Porträt von *Nattier,* ein grosser *Lancret* „Das Schinkenfrühstück“, eine schöne Landschaft von *Ziem* und der „Kampf an der Eisenbahn“, eines der besten Bilder von *Alphons de Neuville,* hervor. Den an den Saal stossenden Erkervorbau „Die Rotunde“ schmückt ein Plafond von *Baudry* und ein Fussbodenmosaik aus Herkulanum. An den Seitenwänden hängen Zeichnungen und Aquarelle von *Rembrandt, Ruysdael, Watteau, Ostade, Decamps, Delacroix, Meissonnier* und anderen, zwischen den Fenstern steht eine Wiederholung der wundervollen *Chapu'schen* Jungfrau von Orléans.

Von der Gemäldegalerie aus führt uns der Weg über das „Vestibül des Museums“ nach einer Reihe kleinerer Zimmer, von denen aus man eine entzückende Aussicht auf den Park geniesst. Auch hier sind die Kunstschätze nicht alle gleich wertvoll. Das erste Zimmer, das Kabinet *Clouet,* enthält eine Menge kleiner Porträte, von denen eine Anzahl mit mehr oder minder grosser Sicherheit den Clouet zugeschrieben wird, einige von *Pourbus, Miereveldt, Aldegrever, Le Nain, Teniers* u. s. w. herrühren, die Mehrzahl endlich der Namengebung noch harrt. Die Fragen, die sich auf die Schule der Clouet beziehen, sind so ungemein schwierig und ihre Beantwortung für die Kunstgeschichte doch nicht von so allgemeiner Wichtigkeit, als dass wir es den französischen Gelehrten nicht gern überliessen, sich die Zähne daran auszubeissen. Die kleine Monographie des jetzigen Direktors des Pariser Kupferstichkabinets Henri Bouchot in den Artistes célèbres fasst sie gut zusammen. Im zweiten Zimmer finden wir hauptsächlich Bilder aus dem 18. Jahrhundert, darunter ein paar reizende kleine *Greuze,* einen ganz kleinen *Watteau* (die Erwartung), einen *Nattier,* mehrere *Largillière,* doch auch einige aus dem 17. Jahrhundert — vor allem fünf Porträte von *Mignard* — und zwei Landschaften von *Decamps.* Das dritte Zimmer ist das Kupferstichkabinet. Es enthält an Bildern ausser dem Porträt des Herzogs von Aumale von *Bonnat* und einigen anderen Familienbildnissen nur eine heilige Familie von *Alessandro Bronzino,* einen heiligen Franziskus von *Angiolo Bronzino,* ein heilige Familie von *Perino del Vaga* und ein Bildnis aus der Schule des *Luini.* In die wundervoll gehaltenen, rings an den Wänden in Glasschränken liegenden Mappen der Stiche und Handzeichnungen einen Blick zu thun, ist bisher nur wenigen vergönnt gewesen. Die 600 Porträtzeichnungen des 16. Jahrhunderts, von denen übrigens die schönsten eingerahmt und aufgehängt sind, die 500 Porträte, die *Carmontelle* nach den berühmtesten Personen der Zeit Ludwigs XV. gezeichnet hat, und die 600 Zeichnungen *Raffet's* werden den Historiker mindestens ebenso interessieren wie den Kunstforscher. Auch von den übrigen 170 italienischen, 126 vlämischen und deutschen, 78 holländischen und 317 französischen Handzeichnungen sind die wichtigsten ausgestellt, doch wird sich gewiss noch mancher Schatz heben lassen. Von den beiden sich anschliessenden Räumen enthält der erste fast ausschliesslich französische Bilder des 19. Jahrhunderts, darunter wieder fünf *Decamps,* schöne Landschaften von *Anastasi* und *Daubigny,* einen *Delacroix* (marokkanische Wache) und eine kleine Wiederholung der *Hébert'*schen „Malaria“ aus dem Luxembourg, der zweite nur Italiener, von denen der vielumstrittene „Tod der Jungfrau“ von *Giotto* und ein sehr schönes Porträt eines Greises von *Scipione Gaëtano* die wichtigsten sind. Nach einem kleinen Antikenkabinet schliesst der Rundbau der „Minerva“ die Reihe ab. Er hat seinen Namen von einer griechischen Bronze, die in der Mitte in einem Glasschranke aufgestellt ist, aber sein schönster Schmuck sind die 26 köstlichen Zeichnungen von *Prud'hon.* Blätter wie „Die Spinnerin“, „Die Garnwicklerin“, „Liebe und Unschuld“, wie der weibliche Akt, wie besonders der berühmte „Triumph des Konsuls Bonaparte“ gehören zu den allerschönsten Handzeichnungen nicht nur der modernen Kunst, sondern der Kunst aller Zeiten. An die Minerva stösst die Smalah, ein kleines Zimmer, das hauptsächlich Familienbildern und Bildern aus dem militärischen Leben des Herzogs von Aumale gewidmet ist. Man weiss, dass *Vernet* dessen „Eroberung der Smalah“ auf einem der grössten Bilder des Versailler Museums verewigt hat. Parallel mit der eben besprochenen Zimmerreihe, nach dem Hofe zu, läuft das Vestibül und die Galerie du Logis. In dem ersteren hängen einige der schönsten Handzeichnungen der Sammlung, besonders ein grosser *Lionardo* (angeblich der Originalkarton zur Joconda) und Apostelköpfe von *Raphael,* in letzterem etwa sechzig der erwähnten Porträtzeichnungen des 16. Jahrhunderts.

Wir gehen nach der Galerie de Peinture zurück, durchschreiten sie und gelangen nach dem nördlichsten Teile des Schlosses, der die Räume mit den herrlichsten Schätzen enthält, die Galerie der Psyche, das Kabinet der Gemmen, die Tribuna und das Santuario. Die Galerie der Psyche hat ihren Namen von den 44 in den Jahren 1542—1544 auf Befehl des Connétable Anne de Montmorency für das Schloss von Écouen nach Kartons der Raphaelschule (Michael van Coxie?)

ausgeführten und prachtvoll erhaltenen Fenstern mit Darstellungen aus der Fabel von Amor und Psyche. An der gegenüberliegenden Wand hängen Zeichnungen von *Michelangelo* (fürs jüngste Gericht), *Raphael* (Kinderkampf), *van Dyck* und *Giulio Romano* und wieder eine Anzahl von Porträten des 16. Jahrhunderts. Das Gemmenkabinet enthält Goldschmiedesachen, Emaillen von *Léonard Limousin* und *Petitot,* Fayencen (darunter das Parisurteil von *Guido Fontana* 1539), eine reichhaltige Sammlung von Chantilly-Porzellan, Fächern, Medaillen, Gemmen u. s. w.

Von den 61 Gemälden der Tribuna verdiente eigentlich ein jedes eingehend gewürdigt zu werden. Ich beschränke mich auf einige Bemerkungen und verweise auf das Gruyer'sche Werk. Die wunderbar stolze Simonetta Vespucci von *Pollajuolo* entspricht zuerst nicht ganz den Erwartungen, die man nach der Photographie hegt; das Kolorit ist fast raffiniert. Auch der jetzt *Roger van der Weyden* zugeschriebene „grosse Bastard von Burgund“ enttäuscht etwas, und das Diptychon *Memling's* wirkt fast zu miniaturenhaft. Trefflich erhalten und sehr schön und warm im Tone (besonders der sonnendurchleuchtete Stein) ist der „Theseus“ von *Poussin. Mignard's* „Molière“ wirkt nicht sehr durchgeistigt, ist aber ein prachtvolles Stück Malerei. Von den beiden Bildern *Watteau's* ist „Der entwaffnete Amor“ ein ganz reizendes Werk. Von *Prud'hon* finden wir ausser einer Nymphe, die doch etwas zu „corregesk“ anmutet, zwei entzückende kleine Studien. Die „Ermordung des Herzogs von Guise“ ist eines der besten Werke von *Delaroche,* dem man seine einstige Überschätzung jetzt oft gar zu hart entgelten lässt. *Delacroix'* „Einzug der Kreuzfahrer“ interessiert als erster Gedanke des grossen Louvrebildes. Der Talleyrand von *Ary Scheffer* ist ein ganz famoses Porträt; nur ist etwas zu viel Scheffer'sche Gutmütigkeit in das Gesicht des gewissenlosen Staatsmannes gekommen. Das herrliche Doppelporträt von *Reynolds* „Die beiden Waldegrave“ ist so stark nachgedunkelt, dass es in der Photographie jetzt fast besser zu geniessen ist als im Originale. Ganz besondere Beachtung verdient die früher Bonington zugeschriebene, jetzt endgültig dem Kupferstecher *Reynolds* zuerkannte „Brücke von Sèvres“ wegen der wundervoll intimen Landschaftsauffassung, die dieses Werk des ausserhalb Englands fast unbekannten Künstlers den besten Schöpfungen seines grossen Zeitgenossen Constable an die Seite stellt.

Und nun das Santuario! Er ist wirklich ein Heiligtum, dieser kleine sechseckige, ganz mit blauem Sammet ausgeschlagene Raum, in dem nur die 40 in zehn Rahmen gefassten Miniaturen von *Jean Fouquet,* die beiden *Raphael* und der *Filippino Lippi* hängen. So schön die aus dem Gebetbuche des Etienne Chevalier stammenden Miniaturen sind, in die überschwängliche Begeisterung der französischen Kunsthistoriker einzustimmen wird uns doch etwas schwer. Die Fouquet-Litteratur ist bereits tüchtig angeschwollen, aber das letzte Wort wird über die merkwürdige Kreuzung nordischer und italienischer Einflüsse in diesem ersten grossen französischen Maler noch lange nicht gesprochen sein. Man betrachte allein die architektonischen Motive, die bald an das italienische Quattrocento erinnern, bald der Sainte Chapelle in Paris entnommen zu sein scheinen! Aufs freudigste überrascht wird man von den „Drei Grazien“ und der „Madonna aus dem Hause Orléans“ von *Raphael.* Kein Stich und keine Photographie vermag von der Feinheit und der geradezu wunderbaren Erhaltung dieser beiden kleinen Meisterwerke einen Begriff zu geben. Das herrlichste Kleinod der Sammlung aber ist *Filippino Lippi's* Jugendwerk „Esther und Ahasverus“. Die Photographien versagen hier vollständig. Jede einzelne der kleinen Figuren müsste so reproduziert werden, wie es mit der einen in dem schon erwähnten Hefte der Revue de l'Art geschehen ist. Aber dann hat man immer noch keine Idee von der Wärme und Zartheit, von der köstlichen Harmonie des Kolorits.

Wir scheiden mit diesem schönsten und nachhaltigsten Eindrucke aus dem Schlosse, ohne noch alles gesehen zu haben, und machen einen Rundgang durch den Park, in dem von der ursprünglichen Le Nôtre'schen Anlage allerdings nicht mehr viel zu sehen ist. Auch hier erwartet uns noch eine Anzahl Kunstwerke, teils im Freien, teils im Jeu de Paume und dem reizenden Landhäuschen der Sylvia. Nur die beiden Darstellungen aus dem Leben dieser berühmten Beschützerin des unglücklichen Dichters Théophile de Viau von *Luc-Olivier Merson* seien hervorgehoben. *WALTHER GENSEL.*

NEKROLOGE.

† In Endenich bei Bonn ist am 17. Juli nach langem Leiden der Düsseldorfer Genre- und Historienmaler Professor *Karl Gehrts* gestorben. Er wurde am 11. Mai 1853 in Hamburg geboren, wo sein Vater Dekorationsmaler war, und besuchte zunächst die Kunstgewerbeschule seiner Vaterstadt. 1871 ging Gehrts nach Weimar als Schüler Karl Gussow's und dann Albert Baur's. Mit letzterem siedelte er 1876 nach Düsseldorf über, wo er sich später verheiratete und auch dauernd blieb. Besonders bekannt ist Gehrts durch seine ausgezeichneten Zeichnungen zu Illustrationszwecken, die Poesie, Phantasie und Humor verraten und einen echt deutschen Charakter tragen. Wir nennen nur die Illustrationen zu Goethe's „Reineke Fuchs“, Julius Wolff's „Tannhäuser“, Thomas a Kempi's „Nachfolge Christi“, sowie zahlreiche Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter“. Ölbilder sind nur wenige vorhanden, dagegen einige grosse Aquarelle wie „Orientalische Händler auf der Wartburg“, „Petrucchio's Hochzeit“ u. s. w. Das Hauptwerk Gehrts ist der grosse Freskencyklus im Treppenhause der Düsseldorfer Kunsthalle, der ihm, als Sieger einer ausgeschriebenen Konkurrenz,

seinerzeit übertragen wurde. Zehn Jahre lang war der Meister, die Vorarbeiten eingerechnet, hiermit beschäftigt. In sechs Wandgemälden und sechzehn Lünettenbildern schildert er uns die Entwicklung der Kunst von den alten Ägyptern an bis zur Rokokozeit. Das erst vor einem Jahre vollendete hervorragende Werk trug seinem Schöpfer den Professortitel ein. Seitdem war Gehrts mit den Skizzen zu einer zweiten grossen monumentalen Arbeit beschäftigt: der Ausschmückung des neuen Rathauses seiner Vaterstadt Hamburg, die ihm gemeinsam mit dem kürzlich unter so tragischen Umständen verstorbenen Friedrich Geselschap übertragen worden war. Ein Nervenleiden riss Gehrts aus seiner schaffensfrohen Thätigkeit heraus und zwang auch ihn das begonnene Werk liegen zu lassen. Sein Tod bedeutet einen schweren Verlust für die Düsseldorfer Künstlerschaft.

† *Paris.* — Am 4. August starb in Paris im 73. Lebensjahre der bekannte Architekt *Charles Garnier*, der Erbauer der Pariser Grossen Oper.

† Der französische Landschaftsmaler *Auguste Allongé* ist in Marlotte gestorben. Geboren am 19. März 1833 in Paris, trat er 1852 in die École des beaux-arts ein und bildete sich unter Forestier und Léon Cogniet. Seit 1855 stellte er seine Bilder aus. Allongé nahm seine Vorbilder meist aus der Bretagne und ist in dieser Beziehung eigentlich der Entdecker dieser Gegend für die Kunst gewesen.

† In Namur starb, 64 Jahre alt, der belgische Landschaftsmaler *Armand Daudoy.*

† *Petersburg.* — In Zarskoje Sselo ist am 25. Juni der Maler Professor *Nikolai Jegorowitsch Swertschkow* gestorben, der zu den populärsten russischen Künstlern gehörte und als Maler von Jagdscenen ohne Rivalen dasteht. Swertschkow wurde am 6. März 1817 in Petersburg geboren, trat 1832 in den Dienst des Ministeriums des Innern, widmete sich aber seit 1843 ganz der Kunst. Später erhielt er die Würde eines Akademikers und dann nach wenigen Jahren eine Professur an der Petersburger Akademie. Napoleon kaufte 1863 des Künstlers Gemälde „Rückkehr von der Bärenjagd“ an.

H. A. L. Der bekannte Tier- und Jagdmaler *Albert Richter* ist am 23. Juni in Langebrück bei Dresden, wo er die letzten Jahre seines Lebens verbracht hat, plötzlich gestorben. Am 29. Juli 1845 in Dresden geboren und auf den Akademieen zu Dresden, München und Wien vorgebildet, verdankte er die erste Anregung für seine Kunst den Bildern und Illustrationen Guido Hammer's, dem er so bald im Tode nachfolgen sollte, während in Wien der mit ihm verwandte Albert Zimmermann grossen Einfluss auf ihn gewonnen hatte. Weite Reisen in den österreichischen Alpenländern und im bayerischen Hochgebirge, in den ungarischen Wäldern und Pussten, in Tunis, Algier und in der Sahara, sowie in den Vereinigten Staaten Amerikas dienten dazu, seinen Gesichtskreis wesentlich zu erweitern und führten ihm immer wieder neue stoffliche Anregungen zu, wobei ihm seine weidmännischen Neigungen gute Dienste thaten und ihm gerade unter den Verehrern des St. Hubertus zahlreiche Freunde und Gönner zuführten. Diese Verbindung des Malers und Jägers in der Person Richter's zeigte sich deutlich bei seinem Begräbnis, an dem nicht nur Dresdner Künstler, sondern auch hervorragende Vertreter des sächsischen Forstwesens teilnahmen. Aus ihren Kreisen ist der Gedanke aufgetaucht, dem Verstorbenen, dem sowohl die Leipziger Illustrierte Zeitung, als Wolff's Jagdzeitung eingehende Nekrologe gewidmet hat, an einem seiner Lieblingsorte in der Dresdner Heide ein Denkmal zu errichten.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** Aus Anlass des 50jährigen Jubiläums des „*Malkastens*“ in Düsseldorf haben die Maler *Albert Flamm*, *Otto Erdmann* und *Georg Oeder* den roten Adlerorden 4. Kl. erhalten. Die Maler *C. Irmer* und *H. Mühlig* wurden zu Professoren ernannt.

PREISVERTEILUNGEN.

† *Ergebnis der Plakatkonkurrenz „für Pelikan-Farben“.* In der von der Firma *Günther Wagner*, Hannover und Wien, ausgeschriebenen Konkurrenz um ein Plakat für „Pelikan-Farben“ hat *Julius Diez*-München den ersten Preis von 1000 M., *Hans Müller-Dachau* (München) den zweiten Preis von 500 M., *Oskar Zwintscher*-Meissen den dritten Preis von 300 M. erhalten. Zum Ankauf wurden empfohlen die Entwürfe der Münchner Künstler *J. A. Seiler, Hermann Bek-Gran, Ludvik Kuba, Hans Lesker, Walter Püttner, Adolf Höfer, Willy Walter*, der Berliner *Georg Tippe* und *Tila Steinmann*, und des Dresdners *Ludwig Hohlwein.* Die ausgestellten Entwürfe — 550 waren im ganzen eingelaufen — werden von Hannover aus eine Wanderung durch einige der Hauptkunststädte Deutschlands antreten.

DENKMALER.

⊙ *Denkmälerchronik.* Am 4. August ist in *Liegnitz* ein Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. von *Johannes Böse* in Berlin enthüllt worden. Drei andere Reiterstandbilder des Kaisers, die in den nächsten Monaten eingeweiht werden sollen, sind vor kurzem in der Werkstatt von *Schäffer* und *Walcker* in Berlin in Bronzeguss vollendet worden: eines für *Duisburg*, eine umfangreiche Anlage von *Friedrich Reusch* in Königsberg, zu der ausser dem Reiterbilde noch zwei Reliefbildnisse von Bismarck und Moltke an den Seiten des Sockels, ein Adler mit französischen Trophäen und die Kolossalgestalt einer Germania gehören, ein zweites für *Osnabrück* nach dem Modell des kürzlich verstorbenen Karlsruher Bildhauers *Adolf Heer*, und ein drittes für *Mülheim* am Rhein nach dem Modell des Düsseldorfer Bildhauers *Clemens Buscher.* — Mit der Ausführung des Bismarckdenkmals für *München-Gladbach* ist Professor *Fritz Schaper* in Berlin beauftragt worden, der dem Denkmal seinen Entwurf für die zweite Berliner Konkurrenz zu Grunde legen wird. Nur wird die Figur statt 6 m nur 4 m hoch sein. — Prof. *Carl Echtermeyer* in Braunschweig hat das Modell zu einem Denkmal Karl Immermann's für dessen Geburtsstadt Magdeburg vollendet. Es wird vor dem dortigen Stadttheater aufgestellt und am 24. April 1899 enthüllt werden.

† *Nürnberg.* — Mit der Ausführung des Denkmals für den Prinzregenten ist der Bildhauer Professor *von Ruemann* in München betraut worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

H. A. L. Aus *Dresden.* — Während des letzten Teiles des Frühjahrs und im Anfang des Sommers haben sich die Dresdner Kunstfreunde, die auf eine von der Dresdner Secession geplante Kunstausstellung in den Räumen des Sächsischen Kunstvereins gerechnet hatten — sie kam bekanntlich wegen der Differenzen dieser Künstlergruppe mit den leitenden Persönlichkeiten innerhalb des akademischen Rates nicht zu stande —, mit dem kümmerlichen Ersatz begnügen müssen, den ihnen die Ausstellungen der hiesigen Kunsthandlungen boten. Allerdings hat es an einer Sensation nicht gefehlt, aber diese war keineswegs künstlerischer Natur,

sondern in moralischer Hinsicht höchst bedenklich und vermutlich gerade deshalb von solcher Anziehung, dass ihre Wirkung auf das Publikum weit länger anhielt, als man je hätte erwarten können. Die *Wolffram'sche* Kunsthandlung hatte nämlich in ihrem Salon dem berüchtigten Cyklus von *Anna Costenoble*, der die „Tragödie des Weibes“ darstellen soll, Aufnahme gewährt und dadurch einen solchen Zulauf des Publikums erzielt, dass sie ihre Räume nicht bloss wie sonst bis 6 Uhr, sondern bis 9 Uhr des Abends aufhalten musste. Ein gutes Zeichen für den in Dresden herrschenden Kunstgeschmack lässt sich aus dieser Thatsache gewiss nicht ableiten. Denn ganz abgesehen von dem bedenklich erotischen Inhalt der Costenoble'schen Bilder, der als das Erzeugnis einer Frau geradezu abstossend wirkt, muss auch ihre künstlerische Ausführung als durchaus ungenügend beanstandet werden. Eine andere Enttäuschung erfuhren die Dresdner Kunstfreunde, die sich durch die Ankündigung einer *Burne-Jones-Ausstellung* zum Besuch des Ernst Arnold'schen Kunstsalons verleiten liessen. Denn wenn sie etwa gehofft hatten, wenigstens einige Originalgemälde des erst unlängst verstorbenen grossen englischen Malers zu Gesicht zu bekommen, so sahen sie sich nur einer allerdings ungemein vollständigen Vereinigung von Reproduktionen der längst bekannten Arbeiten des Künstlers in Platindrucken und Radierungen gegenüber, die durch eine Sammlung von etwa 50 Originalstudien, Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle, ergänzt wurde. Das war allerdings eine Burne Jones-Ausstellung, aber eine ganz andere, als man erwartet hatte, und wenn auch die Betrachtung der einzelnen Zeichnungen, die mit der Sorgfalt eines alten Meisters gearbeitet sind, für die Kenner von hohem Interesse war, so bot sie doch keine Gelegenheit, die Eigenart des englischen Meisters genauer zu studieren, als sie z. B. allen denen vertraut geworden ist, die seiner Zeit den betreffenden Abschnitt in Muther's Geschichte der Malerei gelesen und die Auslagen der verschiedenen Kunsthandlungen gewürdigt haben.

Krefeld. — Bei der Verteilung von Kunstwerken an Provinzial-Museen hat die Berliner National-Galerie neun Gemälde und eine Marmorbüste von *Hoffmeister* dem Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld überwiesen. Unter den Gemälden sind hervorzuheben: *C. Hoff*, „Die Taufe des Nachgebornen“ (1873), *H. Salentin*, „Wallfahrer an der Kapelle“ (1870), *Valentin Ruths*, „Landschaft an der Ostsee“, *Bokelmann*, „Im Bleibergwerk“, und *L. Dettmann*, „Nach dem Regen“ (1892).

H. A. L. *Im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden* kann man gegenwärtig eine interessante Ausstellung von Wiener Ansichten des vorigen Jahrhunderts sehen, die nicht nur die Architektur der Kaiserstadt an dem Ende des 18. Jahrhunderts, sondern auch das damalige Leben und Treiben auf das Lebhafteste veranschaulichen. Sie rühren aus einer bei Artaria & Co. erschienenen Sammlung von Prospekten her, die von den Kupferstechern *Karl Schütz*, *Lorenz Janscha*, und *Johann Ziegler* „nach der Natur genau aufgenommen, gezeichnet, gestochen und fein koloriert sind“, und die gerade in unseren Tagen wieder von den Kunstfreunden begehrt und zum Teil hoch bezahlt werden. Ohne hervorragende Kunstleistungen zu sein und ursprünglich nur dazu bestimmt, als Reiseerinnerungen zu dienen, zeigen sie doch als Erzeugnisse von Künstlerhänden wesentliche Vorzüge vor unseren heutigen Photographien, deren gewerbsmässige Herstellung nur selten noch eine andere als die rein geschäftliche Rücksicht verrät. Es ist zu wünschen, dass das Publikum sich durch diese Ausstellung über den Unterschied von Einst und Jetzt in dieser Hinsicht klar werde. Denn nur auf diese Weise kann es vor dem massenhaften Ankauf von schlechten Photographien bewahrt werden, die des Aufhebens nicht wert sind.

H. A. L. Gegen Ende Juni hat *Hermann Prell* in Dresden die beiden letzten Wandgemälde seines für den deutschen Botschafterpalast in Rom bestimmten Bildercyklus vollendet und in seinem Atelier auf der Pillnitzer Strasse für kurze Zeit der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht. Wie bei den beiden ersten Gemälde, die seiner Zeit hier gewürdigt worden sind, hat Prell den Stoff auch für das dritte der altnordischen Sage von Freyr und Gerda entlehnt und führt uns in ihm die Wiedergewinnung der Gerda durch die dämonischen Mächte der Natur vor, die die Übermacht aufs neue an sich reissen. Nach einer eigenhändigen Erklärung des Künstlers, die er in seinen Atelier ausgehängt hatte, soll diese Schilderung des Winters folgenden Vorgang veranschaulichen: „Die Sonne versinkt im Meere, das heranbraust, um die verlassene Erde wieder in Eisesfesseln zu schlagen. Gerda sitzt weinend auf einem einsamen Felsen, Wasserfrauen beklagen ihr Los; zwei Meerungetüme kämpfen um sie. Rechts sitzt auf einem Felsen der Sänger mit seiner Harfe, der allein übrig bleibt, den Tod der Naturschöne zu beklagen; hinter ihm steht tröstend die Norne mit dem Kinde der Gerda, dem künftigen Frühling.“ Soweit die Beschreibung des Künstlers, die den stofflichen Inhalt des Gemäldes vollständig erschöpft, ohne die aber den meisten Beschauern das Verständnis für den geschilderten Vorgang fehlen würde. Der Kommentar ist also unumgänglich nötig. In dieser Thatsache aber liegt unseres Erachtens die schärfste Kritik, die wie gegen den ganzen Cyklus, so auch gegen dieses Bild erhoben werden kann. Der Stoff an sich, der dem modernen Bewusstsein durchaus fremd ist, eignet sich in keiner Weise für die bildliche Wiedergabe. Auch die grösste künstlerische Kraft wird ihn nicht bewältigen können, denn immer wird einer solchen Komposition der Charakter des Künstlichen, mühsam Zusammengetragenen anhaften. In der Ausführung zeigt dieses dritte Gemälde wesentliche Vorzüge vor den beiden ersten. Es ist zum Teil brillant gemalt und beruht auf Naturstudien, die der Künstler in Bornholm gemacht und mit entschiedenem dekorativem Gesckick verwertet hat. Weniger glücklich ist Prell bei der Schöpfung des vierten kleineren Gemälde gewesen, das die thronende Germania, umgeben von den beiden Hauptfiguren der Bilderreihe, dem Sonnengotte und der Erdgöttin, die als Bronzefiguren gedacht sind, darstellt und seinen Platz in der Mitte der Fensterwand erhalten soll. Wir sehen in ihm nur eine frostige Allegorie, die ohne die an Prell sonst gewohnte technische Bravour ausgeführt ist, und die auch durch die von ihm selbst gegebene Erklärung: „Glanz der Sonne und Reichtum der Erde vereinigen sich zum höchsten Glanze des Vaterlandes“ nicht verständlicher wird. — Leider gestatten die gleichzeitig mit ausgestellten Skizzen des Saales im Botschafterpalais zu Rom kein sicheres Urteil über die Wirkung, die der Cyklus am Ort seiner Bestimmung machen wird. Ihr eigentlicher Wert ist ja durchaus dekorativ, und nur der, der sie an Ort und Stelle gesehen hat, wird sie richtig beurteilen können.

⊙ *Prell's Gemälde für den Palazzo Caffarelli in Rom*, die an anderer Stelle gewürdigt werden, sind seit Anfang August in einem Saale des Berliner Ausstellungsgebäudes ausgestellt.

*** Eine *deutsche Plakatausstellung* wird am 15. Oktober in Berlin eröffnet werden. In dem Ausschuss, der die Ausstellung vorbereitet und leiten wird, befinden sich unter

anderen die Maler L. Dettmann, Emil Doepler d. J. und W. Leistikow.

VOM KUNSTMARKT.

München. — Die Versteigerung der Sammlung Georg Hirth. Nächst der Versteigerung der Douglas'schen Glasgemälde hat in letzter Zeit keine andere der deutschen Versteigerungen mehr Interesse bei Sammlern und Liebhabern wachgerufen als die Versteigerung Hirth, die vom 13. bis zum 21. Juni in München bei Hugo Helbing stattgefunden hat. Seit langem hatte Dr. Hirth gesammelt und in seinem Heim in der Comienstrasse eine Menge erlesener Kunstgegenstände aller Art aufgestapelt. Dass es mit künstlerischem Blick und bewusster Schätzung des kunstgeschichtlichen Wertes alter Kunst geschah, unterlag bei dem Herausgeber so mancher nützlichen kunsthistorischen Publikation keinem Zweifel. Hirth war nicht stehen geblieben bei der Schätzung der Renaissance, sondern hatte schon zu einer Zeit auf die Kunst des Barocks und des Rokokos aufgemerkt als die meisten Kunstfreunde noch kein Verhältnis zu der Kunst des 18. Jahrhunderts finden konnten. Hirth's Sammeleifer erstreckte sich besonders auf die Werke der süddeutschen Porzellanfabriken, und was er unter dem rühmlich empfehlenden Sammelnamen Deutsch-Tanagra an Werken deutscher Kleinkunst zusammengebracht hat, wirft ein noch immer überraschendes Licht auf die hohe Bedeutung, die der Porzellanplastik in der Kunst des vorigen Jahrhunderts zukommt. Denn trotz der trefflichen Arbeiten von Ernst Zais, Brinckmann u. a. steht der kunstgeschichtlichen Erforschung der deutschen Keramik des 18. Jahrhunderts noch ein weites Feld offen. Als ein dankenswerter und förderlicher Beitrag muss die dem Kataloge beigegebene Studie begrüsst werden, mit der sich Dr. *Herbert Hirth*, der Sohn des Chinaforschers, in die kunstgeschichtliche Litteratur einführt. Die Versteigerung hatte eine grosse Schar Kauflustiger angezogen, Vertreter der Museen von Berlin, Köln, Leipzig, Krefeld, Magdeburg, Kaiserslautern, Nürnberg (German. Museum), München (Nationalmuseum), Prag (Rudolfinum), Düsseldorf waren zur Stelle; Private und eine Menge einheimischer und fremder Händler liessen kleine Kämpfe um die Hauptstücke der Sammlung erwarten. Das Gesamtergebnis der Versteigerung ohne Zuschlag hat 406044 M. betragen; die Museen, deren Vertreter meist mit nur geringen Kaufmitteln ausgestattet waren, haben gegen 20% des Gesamtbetrages aufgewandt und wenigstens erreicht, dass eine Anzahl der besten und kunstgeschichtlich wichtigsten Stücke Deutschland erhalten geblieben ist. Das *Bayrische Nationalmuseum* kaufte für etwa 15000 M.; seine Haupterwerbungen waren zwei Nymphenburger Kinderbüsten, Nr. 216 und 217, 1500 M.; Nr. 564, Bacchantenpaar von *Beyer*, 970 M., und Nr. 832, ein Jagdbesteck, 1453 M. Das *Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M.* gab ca. 3300 M. aus und erwarb eine schöne Derutaschüssel, Nr. 788, um 1000 M. (!) und eine gute Quattrocentofigur, Nr. 918, eine Fortuna von *Andrea Riccio*, für 785 M. Etwa die gleiche Gesamtsumme wandte das *Prager Rudolfinum* auf; es erwarb zu mässigen Preisen die schöne Zinnkanne, Nr. 1098, für 620 M., und eine Nymphenburger Ceres, Nr. 175; um so teurer kam ihm Nr. 166 zu stehen, ein 12 cm grosses Porträtmedaillon von der Hand des *Domenicus Auliczek*: es wurde ihm für 580 M. zugeschlagen. Für die *Dresdner Königl. Porzellansammlung* wurden 8000 M. verausgabt. Die Haupterwerbungen waren: Nr. 584, Die drei Grazien von *Wilhelm Beyer* (Ludwigsburg), für 760 M.; Nr. 581, Das Mädchen am Spinett, Ludwigsburg, 1160 M.; Nr. 579, Der Violinspieler, ebenfalls Ludwigsburg, 980 M.; Nr. 259/60, Nymphenburger Bettlergruppe, 450 M.; Nr. 254, Lesende Mädchen, Nymphenburg, 370 M.; Nr. 248, Nymphenburger Tänzerin, 380 M.; Nr. 226, Nymphenburger Liebespaar, weiss, 500 M., und Nr. 679, eine schöne Berliner Standuhr, 725 M. Das *Germanische Museum* kaufte für etwa 6500 M., es wusste sich die grosse Frankenthaler Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor von Pfalzbayern und seiner Gemahlin, eine Arbeit von *Conrad Linck*, Nr. 425, für 2800 M. zu sichern. Ferner wurden für Nürnberg erworben zwei Ansbach-Bruckberger Figuren, Nr. 464 und 465, für 600 M., zwei Höchster Chinesen von *Melchior*, Nr. 541 und 542, für 650 M. und zwei von den schönen Nymphenburger Tänzerinnen, weiss, Nr. 246 und 247, für 1235 M. Das *Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin* sicherte sich für 1250 M. eine der schönsten Nymphenburger Figuren: die junge Dame, die von einem Hündchen verfolgt wird, Nr. 238. Nr. 578, eine trauernde Artemisia von *Beyer* in Ludwigsburg ging für 440 M. ebenfalls nach Berlin. Das *Leipziger Kunstgewerbemuseum* erwarb für 460 M. ein weisses Exemplar der entzückenden Nymphenburger Dame mit dem Fiaschetto (ein koloriertes und nicht tadelloses Exemplar, Nr. 250, ging für 1280 M. in Privatbesitz nach Berlin!), dann einen kleinen weiblichen Genius, Nr. 427, für 435 M., und eine schöne Meissner Terrine mit Teller, Nr. 156, für 710 M. Das *Kölner Kunstgewerbemuseum* kaufte zwei Nymphenburger Chinesen, Nr. 358 und 363, für 250 und 155 M. Das *Krefelder Kaiser Wilhelm-Museum* erstand für 410 M. eine Meissner Gruppe, Nr. 84 und Nr. 557, Bacchantin, Ludwigsburg für 770 M. Das *Städtische Museum in Frankfurt a. M.* kaufte für 625 M. Nr. 225, ein Nymphenburger Liebespaar. Das *Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe* gab ca. 4500 M. aus und erwarb eine schöne Nymphenburger Mater dolorosa, Nr. 210, für 520 M., ferner die zwei Ludwigsburger Figuren, Fischer und Fischerin, Nr. 554 und 555, für insgesamt 840 M., endlich die vier Bronzeplatten, Nr. 950—953, für 979 M. Ausser diesen Stücken gelangten an Hamburger Privatsammler die berühmte Melchior'sche bezeichnete Venus, Nr. 471, zum Preise von 4000 M., ferner die beiden vortrefflichen Frankenthaler Figuren, Nr. 440 und 441, Neptun und Amphitrite zum Gesamtpreis von 6400 M.! Mit den zuletzt erwähnten Erwerbungen sind die höchsten Preise, die bisher für Frankenthaler und Höchster Porzellanfiguren gezahlt worden sind, hervorgehoben. Aber die Versteigerung Hirth brachte noch eine Menge überraschender Resultate. Im allgemeinen sind die Preise für Stücke der süddeutschen Fabriken weit über das übliche Mass gesteigert worden, das sächsische Porzellan, obwohl gut bezahlt, erzielte nicht so hohe Preise, als man nach dem Vorgang der Versteigerung Blome und nach der Konkurrenz der Pariser Händler erwarten durfte. Der schadhafte Zustand vieler Stücke mag daran mit schuld gewesen sein. Wir fügen im folgenden ausser den bereits genannten noch einige wichtige Preisnotierungen an. *Meissen:* Nr. 3, Euterpe, 700 M.; Nr. 11, Fürst zu Pferd, 670 M.; Nr. 25, Harlekin und Vogelhändlerin, 925 M. (!); Nr. 29, Elster, 725 M. (!); Nr. 31, zwei Potpourris, 620 M.; Nr. 36, Liebespaar am Spinett, 850 M.; Nr. 43/44, Pole und Polin, 800 M.; Nr. 59—72, Affenkapelle, 2950 M.; Nr. 75, dreiarmiger Tischleuchter, 2020 M.; Nr. 76/77, Prinzessinnenköpfe, 1500 M.; Nr. 107, Allegorie auf das Wasser, 1020 M.; Nr. 144, weibliche Figur, 810 M. — *Nymphenburg:* Nr. 167/8, Schäfer und Schäferin, 470 M.; Nr. 174, Raub der Sabinerinnen, 730 M.; Nr. 176, Bacchus, 2950 M.; Nr. 177, Allegorie der Erde, 3100 M.; Nr. 179/180, Mars und Minerva, 4000 M.; Nr. 185, Spiegel, 2600 M.; Nr. 188, Uhrgehäuse, 2000 M.; Nr. 202, Weihwasserbecken, 610 M.;

Nr. 218, Grotte, 630 M.; Nr. 222, Schäferscene, 900 M.; Nr. 224, Liebespaar, 730 M.; Nr. 226, desgl., 800 M.; Nr. 228, desgl., 1300 M.; Nr. 232, Offizier und Dame, 500 M.; Nr. 236/37, Pierrot und Pierrette, 1800 M.; Nr. 252, Liebespaar, 1050 M.; Nr. 255/256, Mädchen und Mandolinenspieler, 1010 M.; Nr. 385, réchaud, 1000 M. — *Frankenthal:* Nr. 426, Allegorie, 2000 M.; Nr. 431, Liebesscene, 1450 M.; Nr. 433, Liebespaar beim Wein, 1200 M.; Nr. 436, Tänzerin, 1600 M.; Nr. 439, Fortuna, 1100 M.; Nr. 442, Toilette der Venus, 1190 M.; Nr. 453, Jagdgruppe, 620 M.; Nr. 458/59, Bacchus und Venus, 1400 M. — *Höchst:* Nr. 475, Venus und Amor, 2310 M.; Nr. 478, Chinesenpaar, 1450 M.; Nr. 482/3, Sultan und Sultanin, 700 M.; Nr. 484, Musikant mit seiner Geliebten, 830 M.; Nr. 491, Mädchen von Knaben geneckt, 810 M.; Nr. 493, Schäferscene, 1260 M.; Nr. 505 und 506, Mädchen und Knabe flüchtend, 550 M.; Nr. 533, Amynthas, 690 M.; Nr. 541/42, Chinesenpaar, 650 M. — *Ludwigsburg:* Nr. 548, Schreibzeug, weiss, 400 M.; Nr. 551/52, Trinkerpaar, 550 M.; Nr. 560, Liebespaar, 720 M.; Nr. 563, Flussnymphe, 730 M.; Nr. 568, Diana und Nymphen, 2000 M.; Nr. 572, Venus und Adonis, 1000 M.; Nr. 581, Mädchen am Spinett, 1160 M. — Die *Wiener* und die *Berliner* Porzellane erzielten keine besonders bemerkenswerten Preise; *Fürstenberg* war nur durch weniges vertreten. Von den *Sèvres*-Stücken sei wenigstens erwähnt die Biskuit-Gruppe, Nr. 711, mit 1700 M. Auch die Majoliken und Steinzeuge können übergangen werden. — Von den Arbeiten in Edelmetall erwähnen wir Nr. 801, Ecce homo, 690 M.; Nr. 822, Silberplatte, 1500 M.; Nr. 823, Platte mit Kanne, 3600 M.; Nr. 824, Platte, 1900 M. Unter den Bronzen gingen einige Stücke des 15. und 16. Jahrhunderts zu niedrigen Preisen ab; eine Büste Napoleons I., Nr. 927, erzielte 4900 M. Auch die anderen Abteilungen der reichen Sammlung enthielten tüchtige Arbeiten, doch hatte die Versteigerung dieser Sachen bei weitem nicht das Interesse, das die Porzellane erweckt hatten.

GRAUL.

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

HERAUSGEBER:

ULRICH THIEME UND RICHARD GRAUL

Verlag von SEEMANN & Co. in LEIPZIG, Gartenstrasse 17.

Neue Folge. IX. Jahrgang. 1897/98. Nr. 33. 15. September.

Redaktionelle Zuschriften nimmt ausser Herrn Dr. *U. Thieme*, Leipzig, Erdmannstr. 17 auch Herr Dr. *A. Rosenberg*, Berlin W., Heinrich Kiepertstrasse 84 entgegen.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst“ und zum „Kunstgewerbeblatt“ monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erhalten die Kunstchronik gratis. — Für Zeichnungen, Manuskripte etc., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditonen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Vorläufiges Programm des Kunsthistorischen Kongresses in Amsterdam.
(29. September bis 1. Oktober 1898.)

28. September, abends 8 Uhr. Gesellige Zusammenkunft und Vorbesprechung in einem besonderen Saale des Hotels Krasnapolsky (Warmoesstraat).

29. September, 9½ Uhr vorm. Versammlung im Kongresslokal: Ausstellungssaal der Künstlergenossenschaft Arti et Amicitiae, Spui 2.

Konstituierung des Bureaus.

Wahl des Ortes für den nächsten Kongress.

Vortrag des Herrn Prof. Dr. *A. v. Oechelhäuser* über das Kloster Bronnbach.

Kleinere Mitteilungen der Herren *Eugène Müntz*, Paris (Thema noch nicht angegeben) und *C. G. 't Hooft jr.*, Direktor des Museums Fodor in Amsterdam: Kritische Bemerkungen über einige Bilder des Reichsmuseums.

2 Uhr. Besuch der Rembrandt-Ausstellung im Städtischen Museum und der Ausstellung von Nationaltrachten ebendort.

4 Uhr. Kommissionsberatungen.

30. September, 9½ Uhr vorm. Versammlung im Kongresslokal.

Bericht des Ausschusses für das Kunsthistorische Institut und der Gesellschaft für photographische Publikationen.

Vortrag des Herrn *A. Pit*, Direktor des Niederländischen Museums für Geschichte und Kunst zu Amsterdam, über La Sculpture en bois de l'époque du Moyen-Age aux musées d'Utrecht et d'Amsterdam.

Kleinere Mitteilungen der Herren Prof. *Max Schmid*, Aachen, über Kunstwissenschaft an deutschen Handelshochschulen, und Jhr. Dr. *J. Six*, Professor der Kunstgeschichte an der Universität und an der Künstlerakademie zu Amsterdam, über Farbenwahl und Farbenstimmung.

2 Uhr. Besuch der Oranien-Nassau-Ausstellung und des Reichsmuseums.

4 Uhr. Kommissionssitzungen.

1. Oktober, 9½ Uhr vorm. Kommissionsberichte.

Vortrag des Herrn Dr. *C. Hofstede de Groot*, Amsterdam, über die Datierung der Handzeichnungen Rembrandt's.

Kleinere Mitteilungen der Herren *Durand Greville*, Paris, über Tableaux de corporation, und Dr. *John Kruse*, Ammanuensis am Nationalmuseum zu Stockholm, über die neue kunstwissenschaftliche Litteratur Schwedens.

Schluss des Kongresses.

2 Uhr. Besuch einiger Kirchen Amsterdams sowie des Kgl. Palastes, des bürgerlichen Waisenhauses, des Museums Amstelbring u. s. w.

6 Uhr. Gemeinschaftliches Mittagessen.

Infolge der Krönungsfestlichkeiten können Mitteilungen über einen eventuellen Empfang von seiten der Stadtregierung Amsterdams, über die Abendzusammenkünfte und über einen eventuellen Ausflug am 2. Oktober erst später gemacht werden.

Das Lokalcomité:
i. A. Corn. Hofstede de Groot,
Schriftführer für deutsche Korrespondenz (Falckstraat 33).

DAS KUNSTHANDWERK IM GLASPALAST IN MÜNCHEN.

Im vorigen Jahre waren es nur zwei Räume, die dem neuen Kunsthandwerk im Glaspalast zur Verfügung gestellt waren. Dort drängte sich ein buntes Allerlei von Möbeln, Teppichen, keramischen und Metall-Arbeiten, die alle modern sein wollten, im übrigen aber nichts Gemeinsames hatten. Heuer ist es den energischen Führern der zukunftsvollen Bewegung gelungen, acht zum Teil grosse Zimmer zu erobern, in denen die Grundsätze der neuen Dekorationskunst klar und sogar einheitlich demonstriert werden können. Das Interesse des Publikums ist gross, die Künstler setzen alle Kräfte daran, das Feld zu gewinnen, Zeitschriften und Tagesblätter verkünden eine gewaltige Umwälzung, mindestens so stark wie die positiven Leistungen ist die negative Kritik, die die gesamte Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1870 als einen Irrweg bezeichnet. Wir haben es also mit einer sich schnell erweiternden Bewegung zu thun, die sich seit langem unbeachtet aber stetig vorbereitet hat.

Der Anstoss ist durch das Beispiel des Auslandes gekommen, vornehmlich durch den Aufschwung des Kunsthandwerks in England und Belgien. In Deutschland hat man in München, Dresden, und Berlin so ziemlich gleichzeitig angefangen, der Modernisierung unseres Hausrates Aufmerksamkeit zu schenken. Denn das ist das Bezeichnende in dem Programm der neuen Möbelkünstler, dass sie sich mit ihren Arbeiten in den Dienst des bürgerlichen Hauses stellen. Es gilt nicht Prunkstücke für fürstliche Paläste zu schaffen, sondern die Wohnung des Wohlhabenden einheitlich auszugestalten, einheitlich natürlich im modernen Sinn. Modern aber sind die Arbeiten deswegen, weil sie von allen Zierformen früherer Stilarten absehen, lediglich die praktische Brauchbarkeit, die Zweckform im Auge halten und deswegen nur „konstruktive“ Glieder betonen. Wenn ein Schmuck erlaubt wird, dann darf er nur in dem edlen Material liegen, nicht aber in irgend welchen Zieraten. So lautet die Theorie.

In praxi aber sieht es ganz anders aus. Denn schon die beiden Räume, die sich durch die Geschlossenheit ihrer Ausstattung besonders auszeichnen, die *von Berlepsch*-Zimmer, weichen von dem Programm in mehreren Punkten ab. Nicht zum Nachteil! Ein phantasiebegabter Künstler, wie Hans E. von Berlepsch, konnte sich nicht mit dem Konstruktiv-Notwendigen allein begnügen. Überall reicher, feingegliederter Flächenschmuck an den Decken und am Getäfel, und an den Möbeln eine reiche, aber doch nicht aufdringliche Eleganz durch zierliche Eisenbeschläge, und ein neues Dekorationsmaterial in den Füllungen, das sogenannte Xylektipom. Hinter dem monströsen Namen versteckt sich ein einfaches Holzprodukt; es sind glatte Hölzer, deren Maserung durch ein kombiniertes chemisch-mechanisches Verfahren prachtvoll in Wirkung gesetzt ist. Als edle Schmuckteile für Möbel empfehlen sich diese farbigen Holztafeln um so mehr, da sie lediglich als Material wirken.

Auch dem Zimmer von *Wilhelm Bertsch* ist Vornehmheit nicht abzusprechen, doch macht sich, ebenso wie in dem Raum von *Martin Dülfer* (Grau und Gold), der anspruchsvolle Ausstellungscharakter allzustark geltend. Vollends geht ein Reichtum der Farbe und Wirkung, wie an der grün-goldenen Decke von *Theodor Fischer,* ganz gewiss über die Grenzen selbst des patrizischen Bürgerhauses weit hinaus. Doch ist mit Genugthuung festzustellen, dass die geistlose Nachahmung alter Formen überall vergessen ist. Eine frische Erfindungskraft, die an den Naturformen selbst studiert, kommt zu glücklichem und geschmackvollem Ausdruck. Sehr feine Arbeiten (Esszimmerausstattung) hat *Bernhard Pankok* geliefert, ebenso auch *Richard Riemerschmid, Alfred Petrasch;* nur dass der prachtvolle grüne Bücherschrank durch die eingelegten Bronzereliefs in seiner Wirkung geschädigt wird. Die Anlehnung an den englischen Stil ist glücklicherweise nirgends so stark, wie wohl befürchtet werden konnte. Ganz deutlich zeigt sich bei allen Künstlern eine selbständige Haltung. Der köstliche Farbensinn *Hermann Obrist's* besticht wieder in ausgezeichneten Stickereien, die alles andere in Schatten stellen. Auf diesem Gebiet sind natürlich die Damen auch durch eigenerfundene Muster stark vertreten. In keramischen Leistungen ist wieder die Familie *von Heider* zu nennen, und vor allem *Schmuz-Baudiss* in Form und Farbe, der immer kräftigere Accente anschlägt. Unter den vielen Versuchen, für das elektrische Licht, als den neuesten Beleuchtungsstoff, brauchbare Lampen zu schaffen, nenne ich nur die Tischlampe von *Otto Eckmann* (Berlin) und die höchst elegant bewegten Leuchter von *Richard Riemerschmid* (München.)

Was neben diesen zukunftsvollen Bestrebungen die alten Reminiscenzen in dem Fuggerhof von *Friedr. von Thiersch* und in der gotischen Kapelle von *Karl Hocheder* besagen wollen, ist nicht zu verstehen, wenigstens nicht im Zusammenhang mit den modernen Arbeiten rings um sie herum. Dass das Alte durch das Neue nicht schlecht werden kann, ist gewiss, und der reizende Marmorraum mit Mosaik und Muschelwerk von *Emanuel Seidl* zeigt das zur Evidenz. Nur muss das Bedürfnis respektiert werden, das der moderne Mensch an die Dinge zu stellen berechtigt ist, die ihn im täglichen Leben zum Gebrauche umgeben: Zweckmässigkeit, Anpassung an die Grenzen einer bürgerlichen Haushaltung, Dauerhaftigkeit und wenn möglich etwas Komfort und Geschmack der Form — das sind wohl unumgängliche Forderungen. *A. W.*

DIE AUSSTELLUNG VLÄMISCHER KÜNSTLER IM KAISER WILHELM-MUSEUM IN KREFELD.

Der thätigen, umsichtigen Direktion des jungen aufblühenden Museums in Krefeld ist es gelungen, noch in diesem Sommer eine zweite, höchst beachtenswerte Ausstellung zu stande zu bringen, die um so mehr Interesse erregen dürfte, als in der hier gebotenen Geschlossenheit die vlämischen Künstler noch nirgends in Deutschland aufgetreten sind. In der That hatte die sehr glücklich angeordnete Ausstellung sich von Beginn an lebhaftester Teilnahme zu erfreuen. Schon der künstlerisch vornehme Katalog von *Juul de Praetere* verspricht viel und die Ausstellungsräume selber erfüllen die erweckten Hoffnungen durchaus.

Die Ausstellung ist im ganzen eine völlig moderne, unter den wenigen Bildern älterer Richtung sind besonders zu erwähnen: *Juliaan de Vriendt:* „De Heilige Cecilia"; seine „feestbloemen" sind bei uns bereits bekannter. Ferner wäre *Theofiel Lybaert's* „Heilige Elisabeth van Hongarije" zu nennen. Von den jüngeren Malern hat *Emiel Claus* zwei vortreffliche Gemälde geschickt, namentlich sein „Rozeken" ist mit prächtiger Gegenständlichkeit und Frische gemalt. — Ihrer reizvollen Farbengebung wegen sind hervorzuheben der in Deutschland bereits oft genannte *Frans Courtens*, *Frans Binge*, *Alexander-August Hannotiau*, *Jaak Rosseels*, dessen „Regen" eins der feinsten Gemälde der Ausstellung ist, *Alfred Stevens* mit pikantem Farbenreiz gemaltes Seestück und *Ferdinand Willaert*, der mit zwei grossen Stadtpartien aus Gent und Brügge sich Courtens nahe verwandt zeigt, während er in zwei anderen Bildern, in dem „na het lof" (nach dem Segen) betitelten Mondlichtbild, in dunklem Schieferblau und Hellgrau und dem „Molenweg", einem gewitterschwülen Sommerabend in schwefelgelber Beleuchtung, mit vorzüglichem Glück eigene Wege geht. In seinem „Nog niet" bezeichneten Gemälde führt er einen auf den Spat gestützten, von der Arbeit ein wenig rastenden Alten vor, der vortrefflich beobachtet und geschildert ist. — Der intimen Stimmung wegen, die aus ihnen spricht, möchte ich anführen: *Edgar Farasyn's* „vóór den slagboom", *Victor Gilsoul's* „opkommende maan" und zwei Landschaften von *Rudolf Wytsman*, unter denen mir ganz besonders der kleine baumumstandene Teich in hügligem, waldumgrenztem Terrain gefiel. — Sehr interessant ist es, *Constantin Meunier* auch als Maler kennen zu lernen, er hat ein „het Zaaien" (die Aussaat) betiteltes Gemälde geschickt. Von *Theo van Rijsselberge*, dessen „l'heure embrasée" in der Ausstellung der libre esthétique in Brüssel die Aufmerksamkeit erregte, sind zwei sehr wirkungsvolle Bilder da, „de vrouw in oranje" und „de spits van Perkiridec te Roscoff". Durch seine Technik (er gehört zu den „pointillisten") erzielt er vortreffliche Raum- und Luftwirkungen. — Die symbolistische Richtung der neuen Kunst wird vertreten durch *Constant Montald*, *Karel Doudelet* und durch *Leo Frederic's* „kranke bloem". *Eugeen Laerman's* hat zwei seiner breiten derben Bauernbilder ausgestellt. — In der Abteilung für Aquarell und Pastell wären *Bertha Art* und *Herman Richir* zu nennen.

Wie in Brüssel, Berlin und an anderen Orten, wo Gelegenheit war, moderne vlämische Künstler kennen zu lernen, zeigt sich auch hier wieder, dass das Schwergewicht ihrer Leistungen auf plastischem Gebiet liegt. Der in sommerlich frischen hellen Farben sehr wohlthuend und gefällig dekorierte Saal für Bildhauerei enthält eine Fülle guter Arbeiten. Unter den Skulpturen rechts vom Eingang in den Saal fallen zwei Bronzebüsten von *Thomas Vinçotte*, durch ihre charaktervolle und kräftige Behandlung auf, nämlich Catilina, mit kühnen markigen Zügen, in die verwüstende Leidenschaften ihre Spuren gegraben, und die „Medusa", aus deren schlangenumringelten Antlitz mit dem finster harten, unenträtselbaren Ausdruck zwei grosse Augen mit grassem Blick starren. Die Catilinabüste Vinçotte's befindet sich auch im Besitz der Nationalgalerie in Berlin. — *Graaf de Lalaing* hat eine geniale Marmorbüste, einen Engelkopf, und eine Bronzegruppe, einen Tiger im Kampf mit einer Schlange, ausgestellt. — Strenger und straffer in der Behandlung ist *Lodewijk Mast's* „napolitaansche vrouw". — Von *Julius Lagae* will ich den reizvollen Kinderkopf aus Elfenbein und die mit „Vader en Moeder" gezeichnete Doppelbüste nennen. Letztere namentlich ist eine vortreffliche Arbeit. Güte und würdevoller Ernst im Antlitz des Mannes und mütterliche Eitelkeit und Stolz in den freundlichen Zügen der sonntäglich geschmückten Frau sind zu lebendigem Ausdruck gebracht. — *Godfried Devreese's* „brostbeeld mijns vaders" ist weicher behandelt, aber auch hier findet sich das Intime der Charakteristik. — *Paul Dubois* führt uns in seiner „vrouw met den zak" eine lebensvolle realistische Figur aus dem Treiben der modernen Strasse vor. Das ärmlich gekleidete magere Weib, das in groben Holzschuhen, unter der Last des Sackes auf dem Rücken tief vorgebeugt daher kommt, ist mit unmittelbar überzeugender Wahrheit geschildert; das magere Gesicht mit dem spähenden Ausdruck, das in dürftigem Knoten im Nacken liegende Haar sind meisterhaft gegeben. — Realistisch und eigenartig aufgefasst ist *Juliaan Dillen's* „Engel". Der kindliche Körper des geflügelten Mädchens, der vom flatternden Gewandtuch kaum geschützt wird, der rührende Ausdruck des Kindergesichts zeigen uns keine konventionelle Idealfigur, sondern ein armes Kind aus unseren Tagen es könnte die aufsteigende Seele von Gerhardt Hauptmann's Hannele sein. Noch einmal hat Dillen's in einer Doppelbüste von „Bruder und Schwester" das

Empfinden des Kindergemüts sehr glücklich geschildert. Das Schwesterchen hat ihre Arme um den Nacken des grösseren Bruders geschlungen und drängt sich lächelnd im Gefühl des Geborgenseins an ihn. Vorzüglich ist das Selbstbewusstsein infolge seiner Beschützerrolle in den weichen Knabenzügen zum Ausdruck gebracht. — *Constantin Meunier,* wohl der in Deutschland bekannteste belgische Künstler, ist ausgezeichnet durch eine Reihe von Werken vertreten, unter ihnen eine seiner berühmtesten Schöpfungen, die überlebensgrosse Bronzestatue, der „Hammermeister". Diese Statue, in der die klassische Monumentalität, mit der Meunier die Arbeiter unserer Tage verewigt, zu typischem Ausdruck kommt, ist schon wiederholt beschrieben und gewürdigt; ich will mich im weiteren darauf beschränken, zwei Arbeiten Meunier's anzuführen, die noch nicht zu den bekannteren zählen dürften. Es ist der Kopf eines Erntearbeiters, ein Hochrelief, vom Denkmal der Arbeit, und eine weibliche Büste, „die Melancholie". In den grossen Zügen des edel schönen Frauenantlitzes liegt eine tiefe Trauer, ein Ausdruck von wunderbarer Weichheit, der es aber an Grösse nicht fehlt. Der halbverhüllte Kopf, Hals, Schulter und Arme haben einen Linienfluss von klassischer Schönheit. — Von *Isidoor de Rudder* ist unter vielem anderen eine lebensgrosse Bronzestatue, „die Wahrheit", ausgestellt. Ein nacktes Mädchen, dessen jugendliche Formen von reiner Schönheit sind, lehnt an einer Stange mit Brunnenrad und Tau. Gesicht und Haltung geben den Ausdruck des Erwachens nach langem schweren Schlaf wieder. — Eine kleine Bronzegruppe von *Hippoliet Le Roy* schildert mit liebenswürdigem Humor ein lachendes Mädchen, das ihr schreiendes und sich sträubendes Brüderchen fortträgt. — In eigenartig steifer, aber charakteristischer Stellung giebt *George Minne's* Bronzestatuette „gewonde" einen am Oberarm verletzten Knaben, der sich mit dem Munde die blutende Wunde aussaugt. Die Haltung der mageren eckigen Glieder, vorzüglich der Arme, ist gut beobachtet und originell gegeben. — Ein Kunstwerk von tiefem Gefühlsgehalt ist *Pieter Braecke's* prächtige Gruppe „Weduwe", eine mit zwei Kindern, vermutlich am Grabe, knieende Frau. Das magere feine Antlitz der Witwe drückt eine leidvolle, müde Traurigkeit aus; mit dem linken Arm umfasst sie ein gleichfalls knieendes Mädchen, dessen kummervolles Kindergesichtchen rührt. Rechts legt sich der Arm der Frau um einen stehenden Knaben, an dessen Kopf sie ihr schmerzvolles Haupt, Stütze suchend, anlehnt. Es ist ein sehr feiner Zug vom Künstler, uns so im Bilde tiefster Trauer anzudeuten, dass der vereinsamten Frau ihr Sohn einst Trost und Stütze sein werde. — Eine innere Verwandtschaft mit Braecke's eben beschriebener Gruppe zeigt *Willem Charlier's* „moederlijke onrust". Eine arme Frau sitzt auf den Stufen einer Treppe und bewacht mit sorgenvollem Ausdruck den Schlaf des in ihren Schoss gebetteten Knaben. — Drei Arbeiten von *Karel van der Stappen* waren leider noch nicht angelangt, als ich die Ausstellung besuchte.

G. B.

KUNSTBLÄTTER.

Rom. — Die *neuen Kataloge* des grossen Photographischen Verlags von *Domenico Anderson* in Rom sind kürzlich erschienen und verdienen die grösste Beachtung. Dieselben enthalten alles, was im Laufe des letzten Jahres an Veduten, Monumenten und Gemälden in Mittel- und Oberitalien aufgenommen wurde und sind zum Teil zum ersten Mal mit wohlgelungenen Phototypien ausgestattet. Der römische Katalog beginnt die Reihe. Durch ihn ist die Sammlung der Denkmäler Roms zu einer Vollständigkeit geführt, wie sie kein anderer Photographie-Verlag aufzuweisen hat, und überdies sind bei den Attributionen mit grösster Gewissenhaftigkeit stets die neuesten Forschungen, nicht nur die italienischen, sondern auch die deutschen berücksichtigt worden. Das Hauptkapitel des Katalogs umfasst das Appartamento Borgia, aus welchem einige reizvolle Details abgebildet sind. Wären nur schon alle Aufnahmen im Handel! Ein Sternchen bei der Nummer bedeutet, dass der Vatikan diese Photographie — und leider sind ihrer nicht wenige — noch immer nicht freigegeben hat. Allerdings ist auch trotzdem noch das Abbildungsmaterial, das uns heute vom Appartamento Borgia zur Verfügung steht, ein ungeheuer grosses, besonders in den zahlreichen Details für jede kunstkritische Forschung fast völlig ausreichendes. Schätze aus römischen Privatsammlungen, die Venturi zuerst in seinen Tesori d'arte inediti veröffentlicht hat, Schätze aus weniger bekannten und besuchten Kirchen Roms füllen die übrigen Blätter des Katalogs, der, wie man sieht, dem feineren Kunstverständnis alle Rechnung trägt. Wir sehen, dass Botticelli's so schnell berühmt gewordene „Verlassene" jetzt auch im Handel zu haben ist, dass die Colonna, Chigi, Pallavicini sich entschlossen haben, den Kunstfreunden und Gelehrten den Anblick ihrer Gemälde wenigstens in der Photographie zu gestatten. Wenn erst die Barberini und Doria diesem Beispiel gefolgt sind und die Farnesina nach neuem Verfahren aufgenommen werden darf, wird für das Studium der römischen Renaissance das Material bei Anderson vollständig vorliegen. Die Aufnahmen in den Kirchen umfassen vor allem die Skulpturen aus S. Giovanni in Laterano, S. Maria sopra Minerva, S. Maria del Popolo, S. Clemente, S. Sabina u. a. m. Die Prälatengräber und die Altäre der Renaissance können in Tosi's berühmter Sammlung nicht vollständiger sein. Ja sie ist weit übertroffen, wo es sich um Fragmente und Detailaufnahmen handelt. Unter anderen ist es Anderson auch gelungen, endlich die Erlaubnis für die Aufnahme der entzückenden Madonnina in S. Giacomo zu erhalten, das geheimnisvolle „opus Andreae", das man nun endlich bequem mit Verrocchio's Arbeiten vergleichen kann, der doch am Ende allein dies kleine Meisterstück geschaffen haben kann. — In Mailand sind in diesem Jahre fast nur Gemälde photographiert worden, vor allem die neuen Erwerbungen der Brera: Correggio, Cesare da Sesto, Paris Bordone u. a. m. dann die Fresken Luini's im Monastero Maggiore, die Sammlungen Crespi und Trivulzio und endlich Leonardo's Abendmahl in zahlreichen Details. Wichtiger noch sind die Aufnahmen der herrlichen Fresken des Gaudenzio Ferrari

und des Luini in Saronno, der Bilder Borgognone's in Lodi und vor allem des grossartigen Altargemäldes von Zenale und Butinone im Dom von Treviglio. Venedig und Umgebung ist eine Specialität der Firma, hier ist nur das schon Vorhandene nach allen Richtungen hin ergänzt, aber in Assisi, Orvieto, Perugia und Spello hat Anderson im letzten Sommer zum ersten Mal sein Glück versucht. Und die italienische Sonne ist ihm treu geblieben. Es ist erstaunlich, was hier alles in wenig Monaten und Wochen zu stande gebracht ist, wie trefflich jede Aufnahme gelungen ist, wie vorzüglich die unzähligen Details gewählt sind. Natürlich nimmt die Kirche des h. Franz das Hauptkapitel von Assisi ein, die ganzen Freskoreihen sind im normalen Format photographiert, die berühmten Allegorien über dem Hochaltar der Unterkirche auch in Folio. In Orvieto beschränken sich die Aufnahmen auf den Dom und die Opera del Duomo, die Fassadenskulpturen des Lorenzo Maitani, die letzten Dinge des Luca Signorelli sind meisterhaft in zahllosen Blättern ausgeführt. Ja selbst die wenigen hoch interessanten Reste von Malereien Pinturicchio's im Chor hat Anderson zu finden gewusst und mit den köstlichen Madonnen des Gentile da Fabriano, des Lippo Memmi in seine Sammlung aufgenommen. Aus Perugia sind die Skulpturen des Duccio an San Bernardino hervorzuheben und die Aufnahmen der ganzen reichen Pinakothek, in Spello endlich wurden Pinturicchio's mit jedem Jahre mehr dem Verfall sich nähernde Fresken in S. Maria Maggiore in zahlreichen Ganz- und Detailaufnahmen photographiert. Die Arbeit dieses Jahres wird uns leider noch nicht die allseitig gewünschte Ergänzung der Sammlung von Florenz und Toskana bringen, sondern Aufnahmen aus den kleineren Städten Oberitaliens, wohin den tüchtigsten, thätigsten und gewissenhaftesten aller italienischen Photographen ältere Verbindlichkeiten rufen.

ST.

NEKROLOGE.

♂ *London.* — Im Juli d. J. verstarb hierselbst *Thomas Kershaw.* Er besass bedeutenden Einfluss auf die englische dekorative Kunst unserer Zeit, und erhielt im Jahre 1851 auf der Weltausstellung den Hauptpreis für dekorative Kunst. Infolgedessen wurde Kershaw zum Ehrenbürger von London ernannt. Der Verstorbene war 1819 in Standish geboren und erlangte als junger Künstler bereits solchen Ruf, dass er für städtische dekorative Arbeiten, vielfach von den grösseren Gemeindekorporationen Englands, Aufträge erhielt. Auch auf der Pariser Ausstellung erhielt er eine Medaille. Durch seine Ausführungen im South Kensington-Museum wird sein Dekorationsstil am besten ersichtlich.

† Der Radierer *Félicien Rops* ist am 22. August auf seiner Villa bei Paris im Alter von 70 Jahren gestorben.

† Der französische Landschafts- und Marinemaler *Eugène Boudin*, ein Schüler Troyon's, ist im Alter von 73 Jahren in Deauville gestorben.

† Der französische Landschaftsmaler *Eugène Gluck*, ein geborener Elsässer, ist am 10. August 78 Jahre alt in Paris gestorben.

WETTBEWERBE.

† In dem von der Firma *Benziger & Comp.* ausgeschriebenen Wettbewerb um ein Titelblatt für die Zeitschrift „Alte und Neue Welt“ sind 42 Entwürfe eingeliefert worden. Der erste Preis wurde nicht ausgegeben, der zweite zwischen *J. A. Seiler* (München) und *Loose* (Leipzig) geteilt. Den dritten Preis erhielt *H. Bek-Gran* (München).

Danzig. — Der *Allgemeine Gewerbeverein zu Danzig* erlässt ein *Preisausschreiben für Ansichtspostkarten für Danzig und Umgebung.* Die zehn besten Original-Entwürfe werden mit Preisen ausgezeichnet (zwei Preise zu je 50 M., vier zu je 30 M. und vier zu je 20 M.). Die Entwürfe sind bis zum 1. November 1898 abends 6 Uhr an den Vorsitzenden des Allgemeinen Gewerbevereins Herrn *Julius Momber*, Danzig, Langgasse 60/61 einzusenden, von welchem auch Abzüge des Preisausschreibens mit specielleren Angaben kostenlos zu erlangen sind.

v. T. *Budapest.* — *Wettbewerb für die Erbauung eines Museums für bildende Künste.* Das Museum ist zu errichten gegenüber dem Künstlerhaus am linken Ende des Andrássy-Boulevards auf dem von der Stadt zu diesem Zwecke überlassenen Terrain von 25716 qm. Das Gebäude selbst soll einen Flächeninhalt von 12000 qm haben, von Parkanlagen umgeben sein und mit einem Kostenaufwand von 1200000 Gulden hergestellt werden. Das Museum soll enthalten: I. Die Gemäldegalerie alter und moderner Meister (4500 qm). Die Gipsabguss- und Architekturabteilung (4400 qm). III. Das Kupferstichkabinet (900 qm). IV. Die Beamtenwohnungen u. s. w. (2200 qm). Zugelassen sind Künstler ungarischer Nationalität. Ablieferungstermin für die Pläne: 1. März 1899. Ausgesetzt sind drei Preise: 3000, 2000, 1000 Gulden. Das Preisgericht zählt elf Mitglieder, darunter drei ausländische Architekten. Näheres zu erfahren bei der Direktion der Gallerie Nationale (Akademiepalais).

Magdeburg. — Am 12. und 13. August tagte das Preisgericht für die Beurteilung der Entwürfe zu einem *Neubau des städtischen Museums der bildenden Künste.* Das Preisgericht bestand aus den Herren Oberbürgermeister Schneider, Stadtrat Duvigneau, Baurat Peters, stellvertr. Stadtverordneten-Vorsteher Jänsch, Stadtverordneter Goedecke, Museumsdirektor Dr. Volbehr (sämtlich aus Magdeburg), sowie der Herren Geh. Baurat Prof. Dr. Wallot-Dresden, Professor von Thiersch-München und Stadtbaudirektor Professor Licht-Leipzig. Eingegangen waren 79 Entwürfe. Prämiiert wurden fünf Arbeiten, drei Arbeiten wurden zum Ankauf vorgeschlagen. Den ersten Preis (4500 M.) erhielten die Architekten *Kuder* und *Müller*, Strassburg i. E.; einen zweiten Preis (je 2000 M.) erhielten 1. stud. architect. *Georg Risse*, Dresden-Radebeul, 2. die Architekten *Joh. Schmidt* und *Fritz Hessemer*, München; einen dritten Preis erhielten 1. die Architekten *Meier & Werle*, Berlin, 2. Architekt *Thyriot*, Südende bei Berlin. Zum Ankauf für je 600 M. wurden empfohlen die Entwürfe von Architekt *Paul Burghardt*, Leipzig, von den Reg.-Bauführern *Hans Riese* und *Franz Schenck*, Frankfurt a. M., und von Architekt *L. Paffendorf*, Köln.

DENKMÄLER.

♂ *London.* — Es hat sich hier ein Centralcomité gebildet, mit Zweigvereinen in den meisten grösseren Städten Englands, um Brahms ein Denkmal in London zu errichten. Unter lobender Anerkennung des Meisters erfolgte in der Tages- und Fachpresse ein Aufruf für bezügliche Zeichnungen, die bereits sehr reichlich angemeldet wurden. Unter den Comité-Mitgliedern sind hervorzuheben: Sir E. Poynter, Alexander Siemens, Alma Tadema, J. Dewar, Lord Herschell, E. Speyer, Rodewald und Paul Rottenburg.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

† Am 29. Juli ist in dem neuausgebauten Schlosse in *Hann.-Münden* ein neues Museum eröffnet worden. Dasselbe enthält ausser der Altertümersammlung, die bisher im Thurme der Tillyschanze untergebracht war, originale Arbeiten und sämtliche Modelle und Entwürfe der Werke Professor *Gustav Eberlein's*, die der Künstler seiner Vaterstadt Münden in hochherzigster Weise zum Geschenk gemacht hat.

† *Paris* wird im Laufe des Oktobers um eine grosse Sehenswürdigkeit bereichert werden. In diesem Monat soll das *Cernuschi-Museum* eröffnet werden, das der verstorbene Henri Cernuschi der Stadt hinterlassen hat. Die kostbare Sammlung, welche ungefähr 6000 japanische und chinesische Kunstgegenstände enthält, in ihrer Art wohl einzig dasteht und nebenbei bemerkt einen ungeheuren Wert repräsentiert, befindet sich in dem schönen Hause Ecke der rue Velasquez und des parc Monceau, das Cernuschi für sich erbauen liess

† Die altberühmte *Hope-Collektion* in London, welche 83 Gemälde der hervorragendsten alten holländischen und vlämischen Meister enthält, ist für 2479620 M. in den Besitz des bekannten Kunsthändlers Wertheimer übergegangen.

♂ *London.* — Ende Juli erwarb die „National-Portrait-Gallery" folgende Gemälde: Zwei Porträts von Sir *Thomas Lawrence*, Werke ersten Ranges dieses berühmten Porträtisten. Das eine der Bilder stellt den General Moore (1761—1809), den Helden von Coruña, und das andere seinen Bruder, den Admiral Moore, dar. Ferner: Sir Peter Grant (1807—1893), von *Watts* gemalt und geschenkt. Grant war längere Zeit, und unter sehr kritischen Verhältnissen, Gouverneur von Jamaica. Der Komponist August Arne von *Bartolozzi*. Margarethe Tudor, Schwester Heinrichs VIII., *Mabuse* zugeschrieben, ich halte das Bild aber für ein Werk von *Bernhard von Orley*. Eduard VI., ein Schulbild *Holbein's*. Aus der Bilton-Auktion erstand das Museum ein Porträt von *James Cragg*, eines nahen Freundes von Addison. Gleichfalls aus der Auktion wurden 28 Zeichnungen von *Dance*, berühmte Personen darstellend, erworben.

♂ *London.* — Die hiesige „National-Gallery" hat zwei Werke *Rembrandt's* aus dem Besitz von Lady Saumarez erworben. Es sind zwei Porträts, der sogenannte „Bürgermeister" und „Die Frau des Bürgermeisters". Beide Gemälde gelangen in dem Saal der Niederländer zur Aufstellung, sobald einige noch notwendige Formalitäten des Ankaufs erledigt sind. — Das in Nr. 31 der Kunstchronik erwähnte Gemälde von Lionardo da Vinci „La Vierge aux Rochers" ist in den Mailänder-Saal zwischen die beiden kürzlich angekauften und zu diesem Werke gehörigen Seitenflügel, von Ambrogio da Predi's Hand, gehängt worden.

Würzburg. — Gleich anderen grösseren Bibliotheken hat nun auch die hiesige Universitätsbibliothek eine permanente Ausstellung ihrer Cimelien und typographischen Seltenheiten eröffnet, die speciell für Kunstkenner und Sammler des Raren und Interessanten genug bietet. Herrliche Initialen und Miniaturen, kostbare Einbände, darunter solche mit kunstvollen Elfenbeinschnitzereien aus dem 10. Jahrhundert, Ex-Libris sind in grosser Anzahl zur Schau gestellt. Die so seltenen Schrotblätter aus dem 15. Jahrhundert sind in einem Teigdrucke in zwei Exemplaren vertreten. In kunstgeschichtlicher Beziehung besonders bemerkenswert sind ferner ein auf Pergament gedrucktes Illustrationswerk des Malers *Becanus* aus der Rubens'schen Schule, das als Unikum geltende Würzburger Heiligtumsbuch aus dem Jahre 1483, aus dem gleichen Jahre das erste gedruckte Wappenbuch Ulrichs von Reichenthal, Constanzer Concilienbuch, Hartm. Schedel's Liber Chronicarum (1493) mit der ältesten Ansicht von Würzburg, Ptolemäus, Cosmographia (Ulm 1482), als das erste mit in Holz geschnittenen Karten versehene geographische Werk und das inhaltreiche Skizzenbuch des Erbauers der Würzburger Residenz *Balthasar Neumann*. Unter den Einzelblättern ist für Kunstfreunde höchst interessant ein Kalenderfragment aus dem 16. Jahrhundert mit Darstellungen aus der Tellsage. Ferner enthält die Ausstellung noch Thesen, auf Seidenzeug gedruckt, mit reicher künstlerischer Verzierung aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sowie eine Sammlung herrlicher Buntpapiere aus dem vorigen Jahrhundert. Die Ausstellung kann nach vorheriger Anmeldung beim Oberbibliothekariat täglich von 12—1 Uhr besichtigt werden. Ausserdem wird dieselbe alljährlich während der Sommermonate an einigen Sonntagen dem allgemeinen Besuche geöffnet. Oberbibliothekar Dr. Kerler hat sich mit dem Arrangement dieser Ausstellung, welche viele bisher nur von wenigen gekannte Schätze der Bibliothek erst der Allgemeinheit zugänglich macht, ein grosses Verdienst erworben.

München. — Die Kgl. Pinakothek hat ein *Porträt* eines bärtigen Mannes erworben, das wohl mit Recht, wie es die Galerieverwaltung vorschlägt, auf den Namen *Holbein's* Anspruch machen kann. Das Bild ist allerdings nicht bezeichnet, weist aber in Farbe und Technik, auch in der scharfen und schlichten Auffassung des Charakters auf einen grossen Meister hin. Die Behandlung des Kostüms und des Hintergrundes stimmt auch zu der vorgeschlagenen Taufe. Eine besondere Stellung beansprucht das Bild auf jeden Fall, denn es zeigt den interessanten Zustand des Halbfertigen. Alles ist bis auf die letzte Lasur vollendet, nur am Gesicht sind die Farben noch roh nebeneinandergesetzt, es fehlen die feinen Übergänge, die erst die weiche Modellierung der Formen abgeschlossen hätten. Für den Maler und Kunstforscher bietet sich also hier eine seltene Quelle des Studiums. *A. W.*

Braunschweig. — Am 21. August ist im Altstadtrathause die *Ausstellung kirchlicher Kunst- und Ausstattungsgegenstände* eröffnet worden, die anlässlich der hier stattfindenden IX. allgemeinen lutherischen Konferenz veranstaltet worden ist. Dieselbe ist ausserordentlich reich beschickt worden und enthält ausser modernen Arbeiten auch interessante alte Stücke kirchlicher Kunst.

Krefeld. — Am 14. August wurde in Krefeld in der Centralhalle die *Ausstellung für christliche Kunst* eröffnet, die anlässlich der in Krefeld tagenden Katholikenversammlung ins Leben gerufen worden ist. Die Ausstellung beschränkt sich auf die niederrheinische Kunst. Neben Erzeugnissen moderner Künstler finden sich auch interessante alte Werke.

München. — *Fritz von Uhde* hat auf der Secession ein grosses Bild noch nachträglich ausgestellt: Das Abendmahl. Judas ist hinausgegangen, Christus mit den Elfen ist zurückgeblieben, der Herr segnet den Kelch, zum Himmel aufblickend, während die Jünger in tiefer Ergriffenheit ihn umgeben. Die Kerze auf dem Tisch beleuchtet die Scene. Es ist ein Bild, das nur durch ernste Stimmung wirken will, alle dramatischen Momente fehlen der Darstellung. Die grosse feierliche Haltung sichert dem Werk einen hervorragenden Platz unter den Arbeiten des rastlosen Meisters. *A. W.*

Amsterdam. In Gegenwart der Königin und der Königin-Mutter ist am 8. September die *Rembrandt-Ausstellung* eröffnet worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

München. — Die *Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst,* welche jetzt nahezu 2000 Mitglieder zählt, hat am 8. und 9. August in *Ravensburg* ihre sechste Generalversammlung abgehalten, zu welcher sich gegen 150 auswärtige Mitglieder eingefunden hatten. Die Bewillkommung der Gäste durch die Stadt Ravensburg war eine überaus herzliche und äusserte sich nicht bloss durch Beflaggung der Strassen, sondern auch zahlreiche Beteiligung der Bürgerschaft und offizielle Vertretung des Gemeindekollegiums an den geselligen Veranstaltungen der Generalversammlung. In Vertretung des an der Teilnahme verhinderten ersten Präsidenten, Freiherrn von Hertling, führte der zweite Präsident, Bildhauer Georg Busch-München, den Vorsitz bei der Versammlung. Der Begrüssungsabend wurde in dem prächtigen, neuerbauten Konzertsaale abgehalten und nahm, insbesondere auch dank der gesanglichen und musikalischen Mitwirkung bewährter Ravensburger Kräfte, einen gehobenen Verlauf. In der geschäftlichen Sitzung des folgenden Tages hielt der bekannte Ästhetiker Dr. P. Albert Kuhn aus Einsiedeln (Schweiz) die Festrede über „Christliche Kunst und Gegenwart". Ein gemeinsames Mittagsmahl und Besichtigung der Sehenswürdigkeiten von Ravensburg und Umgebung bildeten den Schluss der Generalversammlung. Der Generalversammlung lagen bereits Probebogen der diesjährigen, abermals sehr reichhaltigen Jahresmappe der „Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" vor, welche bei einem Mitgliedsbeitrag von jährlich 10 M. den Mitgliedern unentgeltlich zugestellt wird. Bezüglich des Ortes für die Abhaltung der nächstjährigen Generalversammlung wurde noch kein Beschluss gefasst, doch dürfte derselbe wahrscheinlich Eichstätt sein.

*** Die *Verbindung für historische Kunst* hat im Juli ihre 27. Hauptversammlung in München abgehalten. Sie hat über 40000 M. zu verfügen gehabt und den Ankauf folgender Werke beschlossen: *Walter Firle,* „Die heilige Familie", *Ferdinand Leeke,* „Kampfscene auf einer Brücke beim Rückzuge des Germanicus", *Joh. Leonhardt,* „Sirene", *Friedrich Keller*-Stuttgart, „Die Grablegung Christi", *Hermann Koch,* „Begräbnis einer Klosterfrau bei den Benediktinerinnen auf Frauenchiemsee", *Oberländer,* „Weinschänke Noahs", *Petersen,* „Seeschlacht aus der Geschichte Danzigs", *Röchling,* „Scene aus dem Kriege des Jahres 1870", *Christian Speyer,* „Heimkehr", und *A. Deusser*-Düsseldorf, ein Reiterbild aus der kurbrandenburgischen Geschichte mit dem Titel „Jochimke, Jochimke, hüte Di, wenn wi Di fange, dann hange wi Di". *Fritz August von Kaulbach* wurde mit der Ausführung einer seiner Skizzen betraut, die zur Zeit im Glaspalast zu München sich befinden. Der Vorstand hat ferner *Max Klinger's* Radierungswerk „Vom Tode" erworben, von dem jedes Mitglied ein vollständiges Exemplar erhalten wird. Geschäftsführer der Verbindung für historische Kunst ist der frühere Direktor der Berliner Nationalgalerie, Geheimrat Dr. Max Jordan. Die nächste Hauptversammlung soll in Barmen stattfinden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

v. G. In einer der letzten Sitzungen der Académie des inscriptions et belles-lettres in Paris sprach der Akademiker Dieulafoy über die *Ausgrabungen* in der Ebene von *Martres-Tolosane,* einer kleinen Stadt, 62 km von Toulouse entfernt. Hier entdeckte man schon im Jahre 1826 eine römische Villa, die 40 Büsten römischer Kaiser enthielt, welche nebst anderen Antiken dem Toulouser Museum einverleibt wurden. In neuerer Zeit sind dort wieder Ausgrabungen unternommen worden und es gelang, im ganzen zehn römische Villen oder vici zu entdecken, die auf einer Oberfläche von etwa 30 km im Quadrat verstreut liegen. Eine ganze Menge von Gegenständen wurde in ihren Überresten gefunden, Statuen, Theatermasken, Basreliefs und Skulpturen aller Art, auch 25 neue Büsten römischer Kaiser. Diese Villen waren sämtlich luxuriös ausgestattet. Man nimmt an, dass sie aus den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung stammen; wenigstens weisen verschiedene mitgefundene Münzen darauf hin, und dass sie den kaiserlichen Prokuratoren zum Wohnsitz dienten, welche die im Hochthale der Garonne und des Salat gelegenen Domänen ihrer Gebieter zu verwalten hatten.

† *Strassburg.* — Bei Reparaturarbeiten im protestantischen Teile der *Alt-St.-Peterskirche* sind Wandmalereien des 15. und 16. Jahrhunderts entdeckt worden.

VERMISCHTES.

v. G. Am Mittelportal des herzoglichen Hoftheaters in *Meiningen* sind zwei überlebensgrosse Bronzemasken in Form von Thürklopfern angebracht worden. Die beiden Masken, die eine mit düsteren, ernsten Zügen als Vertreterin des Trauerspiels, die andere mit lebensfrohem, schalkhaftem Gesichtsausdruck als Symbol des Lustspiels, sind von der Hand Werner Begas' und im März von den „alten Meiningern" dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen als Geschenk zur silbernen Hochzeit überreicht worden. Um die Masken herum sind die Namen aller derjenigen „alten Meininger" eingraviert, die zur Glanzzeit des Meininger Hoftheaters diesem angehört haben. Ursprünglich waren die Masken für das Schloss bestimmt, aber Herzog Georg wünschte sie als ein sichtbares Zeichen seiner Verbindung mit seinem Hoftheaterpersonal am Hoftheater angebracht zu sehen.

† Interessant ist die Mitteilung der Vossischen Zeitung (Nr. 339, 23. Juli 1898), dass der Vikar van der Heyden im Archive der Peterskirche in Loewen den Kontrakt aufgefunden hat, den die Brüderschaft des heiligen Sakramentes mit *Dierick Bouts* wegen des Triptychons abschloss, dessen Mittelstück, das Abendmahl, noch heute in der Peterskirche in Loewen ist, während die Flügel mit Elias in der Wüste, dem Passahmahl, Abraham und Melchisedek und der Mannalese sich im Berliner Museum und der Münchener Pinakothek befinden. Der Kontrakt stellt fest, dass die Arbeit, für welche „Meister Thierry 200 rheinische Gulden, 20 Sols das Stück" erhalten solle, im März 1464 begonnen und im Februar 1468 vollendet wurde. Da der Maler sich in dem Kontrakt verpflichten musste, keine andere Malerei zu unternehmen, sobald er die Arbeit an dem Triptychon begonnen hätte, so hat er zur Ausführung dieses einen Werkes fast volle vier Jahre gebraucht.

† Mit dem Dampfer Bourgogne ist ausser mehreren wertvollen Bildern französischer Meister auch *Jules Dupré's* berühmtes Gemälde „Le passage du gué" zu Grunde gegangen.

Köln. — In der Kunstgiesserei von *Josef Louis* ist kürzlich die zweite *Erzthür* fertig gestellt worden, welche Frau verwitwete Konsul Hackfeld dem Dome ihrer Vaterstadt Bremen gestiftet hat. Der Entwurf zu den beiden Flügeln der Thür, welche 2,40 m breit und 3,80 m hoch ist und 32 Centner wiegt, rührt von dem Dombildhauer Professor *Peter Fuchs* her. In künstlerischer und technischer Beziehung dienten die verschiedenen uns erhaltenen mittelalterlichen Thüren

deutscher Dome den Herstellern als Vorbild. Die Reliefs der neuen Thür schildern das Leben Christi, während die bereits vorhandene Scenen aus dem alten Testament enthält.

*** An der *Hochschule für die bildenden Künste in Berlin* wird jetzt auch die Lithographie unter Leitung der Professoren *Julius Ehrentraut* und *Hanns Fechner* gelehrt.

† Wie die „Kölnische Zeitung“ meldet, hat Dr. *F. R. Martin* aus Stockholm im Kreml in Moskau eine interessante Entdeckung gemacht. Unter den zahlreichen dort verwahrten Silberkleinodien, meist Geschenke der schwedischen Regierung an die russischen Herrscher früherer Zeit, fand er 130 verschiedene Augsburger und Nürnberger Goldschmiedearbeiten, meist von kolossaler Grösse und wunderbarer Arbeit, aus der Renaissancezeit. Dieselben gehören, wie man glaubt, zu den Schätzen, welche die schwedischen Herrscher aus den Zeiten des Dreissigjährigen Krieges besassen und sind von den Nachfolgern Gustav Adolf's als Geschenke an ausländische Herrscher benutzt worden.

Rom. — In der Sala regia des Vatikans ist die Ausbesserung des Deckengewölbes in Angriff genommen worden. Der $34\frac{1}{2}$ m lange und $11\frac{1}{2}$ m breite Raum liegt am Ende der Bernini'schen Scala regia und neben der Capella Sixtina und führt seinen Namen von den Audienzen, welche den Gesandten der christlichen Könige hier gewährt wurden. Das Tonnengewölbe der Decke ist mit graziösen Stuckornamenten, mit geflügelten Genien und dem Wappen Paul III. (Farnese) von Perin del Vaga und Daniele Volterra geschmückt. Die Renovierungsarbeiten leitet der Architekt des Vatikans, Gf. Vespignani, unterstützt von Fachleuten wie dem Direktor der päpstlichen Galerien L. Seitz.

München. — Die *Photographische Union* hat unter dem Titel „religiöse Kunst“ einen mit 120 Illustrationen ausgestatteten Katalog der in ihrem Verlage erschienenen religiösen Kunstblätter und Prachtwerke herausgegeben, den sie gegen Einsendung von 20 Pfg. verschickt. Berücksichtigt ist die neuere religiöse Kunst seit dem Beginn der sechziger Jahre.

VOM KUNSTMARKT.

London. — Am 18. Juli beendete Christie eine *Auktion* von *206 Bleistift- und Kreidezeichnungen, Skizzen und Studien,* die der verstorbene Maler Sir *Edward Burne-Jones* für seine grösseren Werke angefertigt hatte. Ausserdem wurden zwei fertige Ölbilder des Meisters unter Enthusiasmus zu Rekordpreisen aus dem Markt genommen. In Summa erzielten die genannten Arbeiten in runder Zahl 600000 M. Die Versteigerung begann mit einer Reihe von Zeichnungen, die im Durchschnitt 500 M. pro Stück erreichten. Sehr begehrt waren 28 Pastellzeichnungen, die zusammen auf 100000 M. kamen. So z. B. der Ritter für das Bild zur Graalssage wurde nach scharfem Bieten Mr. Fairfax Murray für 12200 M. zugeschlagen. „Der Traum Lancelots“, 3400 M. (Lord Manners). „Eine Amazone“, 6000 M. (Gooden). „Die Kreuzigung“, Zeichnung für ein Glasfenster, 8000 M. (Agnew). 18 Aquarellbilder kamen auf 140000 M. Hier wurde besonders hoch der Entwurf für ein Mosaikbild in der St. Pauls-Kirche in Rom bezahlt. Mr. Agnew erwarb dies Werk mit 15400 M. Eine Studie für das grosse Bild „Merlin“, 10000 M. (Agnew). „Das Paradies“, Entwurf für ein Glasfenster, 10400 M. (Agnew). „Das jüngste Gericht“, 12600 M. (das Museum in Birmingham). Von den Ölskizzen sind hervorzuheben: Eine Studie für das Bild „Magdalena am Ostermorgen“, 4000 M. (Agnew). „Das Glücksrad“, 5250 M. (Agnew). „Das Haupt der Medusa“, 2100 M. (F. Murray). „Perseus und Andromeda“, 9200 M. (Rathbone). „Der Ritter im Dornröschen“, 2730 M. (Agnew). „Die Sirenen“, 8500 M. (Agnew). „Elias in der Wüste“, 10900 M. (Wallis). „Der Zauberer“, 11100 M. (N. Grosvenor). Die beiden vollendeten Bilder bildeten den Gegenstand eines sehr animierten Streites. Das erste Werk „Love and the Pilgrim“ erwarb Mr. Philpot für 115500 M. Dies ist der höchste Auktionspreis, der für ein Gemälde von Burne-Jones bisher gezahlt wurde, da sein „Spiegel der Venus“ in der Ruston-Auktion 1000 M. weniger brachte. „Der Fall Lucifers“, ein kleineres Bild, kam auf 21000 M. (Agnew).

♂ *London.* — Die diesjährige Auktionssaison, die sich ihrem Ende zuzuneigen beginnt, wird als Millais-Burne-Jones-Saison in den betreffenden Annalen verzeichnet werden. So wurden bei Christie einige Werke Millais aus dessen Nachlass zunächst angeboten. Mr. Marshall erwarb den „Ornithologisten“ Millais' für 17850 M. „Die Zeit“, von demselben Meister, 5460 M. Eine Serie von vier Bildern „Pygmalion“, von *Burne-Jones*, erreichte 58600 M. (Seymour). Von anderen Werken ist zu erwähnen: *Corot's* „La Chevrière“, 33600 M. (Obach). *Tito Conti*, „Die Zeit, der Liebe die Flügel beschneidend“, 16800 M. (Colnaghi). *Meissonnier*, „Valentine“, 8400 M. (Leipstein). *Leader*, „Herbstnachmittag“, 8000 M. (Davis).

Für die Redaktion verantwortlich Dr. *U. Thieme.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

